اُردو شاعری: تنقید و تجزیہ

پروفیسر صغیر افراہیم

اُردو شاعری: تنقید و تجزیہ

پروفیسر صغیر افراہیم

ناشر

علی گڑھ ہیریٹیج پبلی کیشن، علی گڑھ۔۲

یہ کتاب فخر الدین علی احمد میموریل کمیٹی، حکومت اتر پردیش، لکھنؤ
کے مالی تعاون سے شائع ہوئی

انتساب

اچھے بھائی

سید محمد علی شاہ

کے نام

جن کی شفقت اور محبت ہمیشہ میرے ساتھ رہی

اور

جن کی دعاؤں کی بدولت مجھے علم و ادب کا شعور حاصل ہوا

عالم میں تجھ سے لاکھ سہی تو مگر کہاں

ISBN : 978-81-924865-2-9

کتاب : اُردو شاعری: تنقید و تجزیہ

مصنف : پروفیسر صغیر افراہیم

پتہ : گلِ افراہیم، اسٹریٹ نمبر 4A،
نزد سنی پی سی او، بائی پاس روڈ، دہرّہ، علی گڑھ-۲

رابطہ : 09358257696
0571-2720195

e-mail: s.afraheim@yahoo.in
seemasaghir@gmail.com

سال اشاعت : ۲۰۱۳ء

تعداد : ۴۰۰

قیمت : Rs.300/=

کمپوزنگ : یگانہ کیلیگرافرس
شمشاد مارکیٹ، علی گڑھ۔ رابطہ:8791478164

طباعت : مسلم ایجوکیشنل پریس
بنی اسرائیلان، علی گڑھ۔ رابطہ:9897165496

ناشر : علی گڑھ ہیریٹیج پبلی کیشن، علی گڑھ-۲
4/1706 مزمل منزل، سول لائنس، علی گڑھ-۲

تقسیم کار : ایجوکیشنل بک ہاؤس
مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ-۲

ISBN : 978-81-924865-2-9

Name of Book		Urdu Shairi: Tanqeed -o-Tajzia
Author	:	Prof. Saghir Afraheim
Address	:	Gul-e-Afraheim, Street No. 4A,Bypass Road, Near SunnyPCO, Doharra Mafi, Aligarh-2
Contact	:	09358257696 0571-2720195
e-mail	:	s.afraheim@yahoo.in seemasaghir@gmail.com
Edition	:	2013
No of Copies	:	400
Price	:	Rs.300/=
Publisher	:	The Aligarh Heritage Publication 4/1706, Muzammil Manzil, Civil Lines, Aligarh-2
Distributer	:	Educational Book House Muslim University Market, Aligarh-2

فہرست

پروفیسر عتیق اللہ

صغیر افراہیم، تنقیدِ شعر کے باب میں

ہم میں سے اکثر احباب کو یہ شکایت ہے اور بجا شکایت ہے کہ ہماری یونیورسٹیوں کے اردو شعبے سیاسی اکھاڑے بن گئے ہیں۔ علم جو کبھی ہمارا مسئلہ ہوا کرتا تھا اور ادب جو ہمارے لیے روحانی غذا سے کم نہیں تھا جس کی حیثیت ایک گراں ارز تہذیبی قدر اور تہذیبی ورثے کی تھی۔ اس کی جگہ سیاست نے لے لی ہے۔ ایک دوسرے کی پگڑی اچھالنا، ایک دوسرے کے کردار کو مسخ کرنا، ہر کسی پر بغیر کسی تصدیق و تحقیق کے تہمت لگانا اور اسے موقعہ بے موقعہ موضوع بحث بنانا اب ہمارا یہی کام رہ گیا ہے۔ طلبا کی ذہن سازی کے بجائے ہمارے مقاصد کے محور ہی کچھ اور ہو گئے ہیں۔ استاد کی حیثیت سے تقرر ہونے کے معنی اب لکھنے پڑھنے سے زیادہ شعبوں کے باہر کے معاملات اور مسائل میں شمولیت کے ہیں۔ کچھ ایسے بھی اساتذہ ہیں جو درس و تدریس کے فرائض ادا کرنے کے ساتھ علمی کاموں کے لیے بھی وقت نکال لیتے ہیں۔ ادب جب شوق بن جاتا ہے تو پھر کسی اور شوق کی ضرورت ہی نہیں رہتی۔ ہم ہمیشہ کے لیے جیسے آباد ہو جاتے ہیں۔ لفظوں میں جینا، خود ایک سعادت ہے جسے یہ سعادت حاصل ہے میں اسے دنیا کا سب سے خوش قسمت انسان سمجھتا ہوں۔

مجھے خوشی ہے کہ صغیر افراہیم نے لفظوں سے رشتہ استوار کر رکھا ہے۔ میں

دیکھ رہا ہوں کہ ادب ان کا معمول ہے۔ تعلیم و تعلم ان کے فریضۂ منصبی میں شامل ہے جسے وہ بڑی خوش اسلوبی سے نبھا رہے ہیں اور ادب کے مسائل کو بھی انھوں نے مسلسل اپنی توجہ کے مرکز میں رکھا ہے۔ وہ عمر کے اس حصے میں ہیں جب لکھنے کے معنی سیکھنے کے بھی ہیں۔ اسی لیے ان کی موجودہ تحریریں گزشتہ تحریروں کے مقابلے میں بلوغت کے جوہر سے زیادہ متصف ہیں اور وہ مزید اپنی طرف مائل بھی کر رہی ہیں۔

صغیر افراہیم کا سفر پریم چند شناسی سے شروع ہوا تھا۔ ہماری تنقید آج بھی شاعری کی تنقید ہے۔ اکثر فکشن کی تفہیم میں شاعری کے tools پر اکتفا بھی کر لیتی ہے۔ اس طرح فکشن کی ایسی تنقید کا تصور بھی مشکل ہے جو فکشن ہی سے فکشن کو جانچنے کے نئے tools خلق کر سکے اور زبان اور تخلیقی زبان کے علاوہ ان عناصر کو بھی بنیاد بنائے جو فکشن کی جمالیات کی تشکیل میں بالخصوص عمل آور ہوتے ہیں۔ صغیر افراہیم نے کم از کم یہ ضرور کیا ہے کہ تخلیقی زبان کو مسئلہ بنانے کے بجائے فکشن کے دوسرے تشکیلی اجزاء سے اپنی تفہیم کو کوئی معنی دینے کی کوشش کی ہے۔ پریم چند جیسے بڑے فکشن نگار کو جس طرح ہمارے بعض ادیبوں نے رد کرنے کی کوشش کی اور انھیں اس مجموعیت میں دیکھنے سے بالعموم گریز کیا جس نے زندگی ہی نہیں فن کی ایک نئی فہم بھی بخشی تھی۔ اردو فکشن کے بہت سے سلسلے کسی نہ کسی سطح پر پریم چند سے جا کر مل جاتے ہیں۔ پریم چند کو ان کے آئیڈیاز سے زیادہ کہانی کے تقاضے کی روشنی میں دیکھنے اور سمجھنے کی ضرورت ہے۔ صغیر افراہیم نے اس نکتے کو بھی اپنے ذہن میں رکھا ہے اور اپنی اس فہم کا اطلاق انھوں نے نئے فکشن نگاروں پر بھی کیا ہے۔

صغیر افراہیم فکشن کے مطالعے کے بعد تنقیدِ شعر کی طرف رجوع ہوئے ہیں۔ جو ان کے لیے ایک دوسرا اور اجنبی میدان ہے۔ ان کے مضامین میں جو تنوع ہے اس سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ عصرِ حاضر کے شعرا کو جہاں انھوں نے عنوان بنایا ہے وہیں کلاسیک کی تفہیم بھی ان کے مسائل میں ایک خاص جہت رکھتی ہے۔ میرا جی، قاضی سلیم، شہر یار، امین اشرف اور مہتاب حیدر نقوی کی شاعری کو موضوع

بحث بناتے ہوئے وہ عموماً کلیے قائم کرنے سے گریز کرتے ہیں۔ ان شعرا پر کم از کم کلاسیک کے مقابلے میں کم لکھا گیا ہے اور جو لکھا گیا ہے اس میں تکرار کا پہلو زیادہ حاوی ہے۔ عموماً ہمارے عہد کے شعراء پر لکھنے والے شعرا کے کلام سے کم ان کے کلام پر کی گئی تنقید سے زیادہ متاثر نظر آتے ہیں۔ اسی لیے یہ بھی دیکھا گیا ہے کہ بعض حضرات تو یہ زحمت بھی نہیں کرتے کہ براہِ راست شاعری کا مطالعہ کریں اور اپنے طور پر اس سے اقتباس کریں۔ اکثر مضامین میں دوسروں کے دوہرائے ہوئے اشعار یا نظموں کے اقتباسات ہی کو جوں کے توں پیش کر دیا جاتا ہے۔ صغیر افراہیم کے تجزیوں میں ان ہی کے انتخاب کردہ اشعار دیکھ کر یوں بھی خوشی ہوئی کہ یہ اشعار ان کی تنقیدی بصیرت کے بھی مظہر ہیں۔

امین اشرف اور قاضی سلیم کی شاعری پر قلم اٹھانے کا یارا کم ہی کو ہے۔ ایک کا تعلق غزل سے ہے اور دوسرے کا نظم سے۔ میں نے تو امین اشرف کی کوئی نظم دیکھی اور نہ قاضی سلیم کی کوئی غزل نظر سے گزری۔ دونوں کی شاعری اپنے اپنے حدود میں کئی اعتبار سے متوجہ کرتی ہے۔ امین اشرف کی غزل کو ایک خاص اور مستعمل معنوں میں نیا نہیں کہا جا سکتا۔ کیوں کہ ان کی غزل کا بہ ظاہر نفیس اور کسا بندھا کردار ان کی کلاسیکی اہلیت اور کلاسیکی نظم وضبط کی طرف ان کی رغبت اور ان کے ذہنی میلان کے ساتھ ایک شرط کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن اس متن کے باطن میں جو دنیا آباد ہے اسے ان کے تجربے نے خلق کیا ہے۔ اسی لیے وہ خاصی منتشر ہے۔ ایک مستقل تشنہ سری، اور عدم اطمینانی کی کیفیت ہے جو کبھی کبھی شکایت کے لیے بھی مجبور کر دیتی ہے۔ امین اشرف کی گلہ گزاری میں بھی سُر دھیما ہے۔ جس وضعِ اختیار کا وہ غزل کی لفظی تنظیم میں لحاظ رکھتے ہیں وہی مضمون کی ادائیگی میں بھی نظر آتی ہے۔ لفظی تنظیم اگر جذبہ انگیزی سے عاری ہے تو اسے سوکھی ہڈیوں کے ڈھانچے میں بدلنے میں دیر نہیں لگتی۔ صغیر افراہیم نے بھی اس نکتے کی طرف اشارہ کیا ہے:

”یہ (امین اشرف کے) اشعار ہمارے ذہن و حواس دونوں

کے لیے یکساں کشش رکھتے ہیں۔ ان میں جذبات و
احساسات کی تھرتھراہٹ بھی ہے اور نشیب و فراز و شکست و
ریخت کا احساس بھی اور ایک طرح کی خلش اور نا آسودگی کا
شعور بھی۔ جذبات و احساسات کی ترسیل بلا کسی روک ٹوک اور
بڑی حساسیت کے ساتھ عمل میں آئی ہے لیکن جذبے کی برہنگی یا
شور انگیزی کا گزر نہیں۔''

قاضی سلیم کی شاعری میں تنوع کی کمی ہے۔ لیکن ان کا اسلوب بے حد منفرد اور پیچیدہ ہے۔ صغیر افراہیم نے بڑی گہرائی کے ساتھ ان کی شاعری کا مطالعہ کیا ہے۔ قاضی سلیم کی روح بہت بے چین تھی۔ ان کے جذبے اتنے شدید اور متشدد تھے کہ ان میں سے بہت کچھ ادا ہونے سے باز رہ جاتا ہے۔ جو باز رہ جاتا ہے اسی میں بہت کچھ Unsaid بھی ہوتا ہے۔ اسی باعث ان کی نظم میں سکوتیے اور وقفے بار بار در آتے ہیں۔

صغیر افراہیم نے قاضی سلیم کی نظموں کے ایسے بہت سے پہلوؤں کو کوئی نہ کوئی نام دینے کی کوشش کی ہے۔ جن پر ہماری تنقید نے کم ہی توجہ دی ہے۔ میں پہلے ہی عرض کر چکا ہوں کہ ہماری تنقید عموماً تخلیق کے براہِ راست مطالعے پر کم ہی بنائے ترجیح رکھتی ہے۔ تنقید سے تنقید کی شکم پروری ہمارے نقادوں کا روز مرہ ہے اور اسی میں انھیں عافیت بھی نظر آتی ہے۔ صغیر افراہیم کو اپنی نگاہ اور اپنے مطالعے پر زیادہ بھروسہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تنقید نے ان کے یہاں تجربے کی شکل اختیار کر لی ہے۔

شہر یار اور منظور ہاشمی کی شاعری کے سلسلے میں بھی انھوں نے تجزیے ہی سے سروکار رکھا ہے۔ عموماً سرسری باتوں سے گریز اختیار کرنے کی کوشش کی ہے۔ میرا جی کی نظم 'کلرک کا نغمۂ محبت' کا تجزیہ بھی خوب ہے۔ صغیر افراہیم اپنی تفہیم میں ایک دم کسی کے بارے میں کوئی رائے قائم نہیں کر لیتے۔ بہت آہستہ روی کے ساتھ وہ ایک ایک گرہ کھولتے جاتے ہیں۔ فانی، حسرت اور بہادر شاہ ظفر کی شاعری کی

گفتگو کے دوران بھی وہ بڑے استقلال اور یکسوئی کا دامن تھامے رہتے ہیں۔ شاعری کی تفہیم میں وہ عہد، شخصیت اور سوانح کے علاوہ کہیں کہیں نفسیاتی بینش سے بھی کام لیتے ہیں۔ ہماری روایتی تنقید کا یہ ایک موثر، آزمودہ، اور دلچسپ میلان تھا۔ اردو میں قاریوں کا ایک بڑا گروہ اس قسم کے طریقِ نقد کو بے حد پسند کرتا ہے۔ خصوصاً جامعاتی تنقید میں یہ روایت برقرار ہے اور طلبا اور اساتذہ کے لیے مفیدِ مطلب بھی ہے۔ صغیر افراہیم کی ساری تنقیدی تحریروں کی یہ خصوصیت نہیں ہے۔ موصوف نے جہاں ضروری سمجھا ہے اور شاعری کا بھی جہاں تقاضہ تھا وہیں وہ غیر ادبی وسائل کو بھی بروئے کار لائے ہیں۔ جیسے حسرت کی شاعری کی تفہیم کے تقاضے کچھ ایسے ہی تھے۔ صغیر افراہیم کا یہ ایک ہمہ جہت مطالعہ ہے جو حسرت کو ایک نئے معنی مہیا کرتا ہے۔

مجھے یہ دیکھ کر بے حد اطمینان ہوا کہ صغیر نے جذبی ایسے اہم شاعر کو بھی سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ جذبی، ایک زمانے میں ترقی پسند بھی قرار دیے گئے تھے۔ ان کا الم ناک لہجہ جس نے ان کی ذاتی شخصیت ہی سے نمو پائی تھی اس میں ترقی پسندی سے ضد کا ایک پہلو بھی نکلتا ہے اور یہی ان کا اصل لہجہ بھی ہے جس کے سُر دھیمے اور اثر خاموش ہے۔ صغیر نے ان کی انفرادیت کے تعین میں الم ناکی کے اس پہلو کو بھی پیش نظر رکھا ہے۔ یہ اچھی بات ہے کہ صغیر نے ادعائی رویہ، کہیں اختیار نہیں کیا بلکہ بہت آہستہ روی اور گنجائشوں کے ساتھ اپنی رائے قایم کرتے ہیں یہی صورت کبیر اور خسرو کے مطالعوں میں نظر آتی ہے۔ ان دونوں کلاسکس نے جن اقدارِ عالیہ کو اپنی فکر کی بنیاد بنایا تھا، ان کی معنویت ہمارے عہد میں کیا ہے؟ یہ ایک اہم سوال ہے۔ صغیر افراہیم نے معاصر زمانے کے روحانی انتشار اور بشریت کشی پر مائل سیاسی نظامات کے سیاق میں کبیر اور خسرو کے پیغام کی اہمیت، معنویت اور افادیت پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ گفتگو ہی اصل تنقید بھی ہے۔

'اتر پردیش میں اردو غزل' ایک محنت اور سلیقے سے لکھا ہوا مضمون ہے لیکن

ابھی اس میں ایک تاؤ کی کمی سی ہے۔ 'نظم جدید' بھی کسی حد تک تشنہ ہے۔ لیکن ان مضامین میں وہ متانت کا دامن ہاتھ سے چھوٹنے نہیں دیتے۔ مجاز پر لکھے ہوئے ناول 'غمِ دل، وحشتِ دل' از محمد حسن کا بھی انھوں نے تجزیاتی مطالعہ کیا ہے۔ فکشن کی تنقید، صغیر افراہیم کا میدانِ خاص بھی ہے اور میدانِ اوّل بھی۔ لیکن صغیر نے اپنے اس تجزیے میں ناول کے فن کی روشنی میں اسے جانچنے کی سعی کم کی ہے۔ مجاز کو زیادہ پیشِ نظر رکھا ہے۔ محمد حسن کا یہ ناول اس لیے موضوعِ گفتگو بنتا رہا ہے کہ یہ مجاز جیسے البیلے شاعر کی زندگی اور شخصیت کے محور پر گردش کرتا ہے اور اسے لکھنے والا محمد حسن جیسا اہم نقاد اور تخلیقی فن کار ہے۔ ناول نصفِ اوّل میں جس طرح grwo کرتا ہے اور قاری کے استعجاب کو برقرار رکھتا ہے۔ اس قسم کا تجسس آخر آخر میں محو ہوتا جاتا ہے۔ نصف اوّل میں محمد حسن نے جس صبر اور صلابت کے ساتھ مجاز کو ازسرِنو خلق کیا ہے اس صورت اور اس رفتار پر آگے چل کر جیسے قدغن ہی لگ جاتی ہے۔ تاہم صغیر نے اپنے مضمون میں مجاز کی شخصیت، ان کی شاعری کے علاوہ محمد حسن کو بھی سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ صغیر کے عملِ نقد میں مجھے ان کا یہ متوازن رویہ بےحد عزیز ہے کہ وہ دعووں سے عاری ہوتا ہے اور اپنے قاری کو سمجھانے کی کوشش زیادہ کرتا ہے۔

صغیر افراہیم نے اپنا رخ تنقیدِ شعر کی طرف کیا ہے۔ میں اس کا استقبال کرتا ہوں۔ ان میں بڑا خروش ہے جس سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ وہ فکشن کی تنقید کے ساتھ تنقیدِ شعر کے کام کو بھی جاری رکھیں گے۔ ان کے اس مجموعے کو ان کی اگلی جسارتوں کے سراغ کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔

عتیق اللہ

سی ۱۲۵، فلیٹ نمبر ۵، بسیرا اپارٹمنٹ،

نورنگر ایکسٹینشن، جامعہ نگر، نئی دہلی-۲۵

ڈاکٹر عارف حسن خاں

نقدِ صغیر افراہیم : فکشن سے شاعری تک

پروفیسر صغیر افراہیم کا نام اردو ادب کے قارئین کے لیے نامانوس نہیں۔ پچھلی تین دہائیوں کے دوران ان کے ڈیڑھ سو سے زیادہ مضامین مختلف رسائل و جرائد میں شائع ہو چکے ہیں اور اردو فکشن کے تعلق سے ان کی پانچ کتابیں قارئین سے دادِ تحسین حاصل کر چکی ہیں۔ اردو تنقید میں اب وہ کسی تعارف کے محتاج نہیں، بلکہ ان کی اپنی ایک شناخت قائم ہو چکی ہے۔ اس شناخت میں خصوصیت کے ساتھ ان کی تحریروں کے تعلق سے جو تصور ابھرتا ہے وہ اردو فکشن کے ایک سنجیدہ، سلجھے ہوئے تجزیاتی ذہن رکھنے والے ناقد کا ہے۔ لیکن میرے لیے یہ ایک خوش آئند انکشاف ہے کہ ان کی زیر طباعت کتاب فکشن سے متعلق نہیں، بلکہ اس میں شامل سبھی مضامین معاصر اور کلاسیکی شعرا اور ان کی شاعری کے بعض پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہیں۔

پروفیسر صغیر افراہیم (محمد صغیر بیگ افراہیم) کی ابتدائی تعلیم اپنے وطن اناؤ (اتر پردیش) میں ہوئی اور وہ ۱۹۷۵ء میں علی گڑھ آ گئے، جہاں سے انھوں نے ۱۹۷۸ء میں بی۔ اے۔ (آنرز) اور ۱۹۸۰ء میں ایم۔ اے۔ اردو امتیاز کے ساتھ پاس کیا اور گولڈ میڈل سے نوازے گئے۔ ۱۹۸۶ء میں انھوں نے ''اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل'' کے عنوان سے پی ایچ۔ ڈی۔ کی ڈگری حاصل کی۔

صغیر افراہیم نے طالب علمی کے زمانے ہی سے لکھنا شروع کر دیا تھا اور ان کا پہلا مضمون ۱۹۷۸ء میں شائع ہوا جب وہ بی۔ اے۔ فائنل کے طالبِ علم تھے اور پھر انھیں لکھنے پڑھنے کا ایسا ذائقہ لگا کہ انھوں نے قلم ہاتھ سے نہیں رکھا۔

پروفیسر صغیر افراہیم لکھنے پڑھنے کے علاوہ دیگر علمی اور انتظامی سرگرمیوں سے بھی مسلسل وابستہ ہیں۔ مختلف ادبی انجمنوں کے سکریٹری، کئی مجلوں کے مدیر، یونیورسٹی کی مختلف علمی اور انتظامی کمیٹیوں کے ممبر، سر ضیاء الدین ہال کے پرووسٹ رہنے کے ساتھ ساتھ طالبِ علمی کے زمانے ہی سے ادبی مذاکروں، مقابلوں میں شریک ہوتے رہے اور مختلف انعامات اعزازات سے نوازے گئے۔ ریڈیو اور دوردرشن کے متعدد پروگراموں میں شرکت کی۔ تنقیدی مضامین، انشائیے اور مختصر افسانے تحریر کیے۔ تمام فلاحی اور انتظامی مصروفیات کے باوجود انھوں نے اپنے لکھنے پڑھنے کے ذوق کو ماند نہیں پڑنے دیا، بلکہ اسے مسلسل جاری رکھا۔ یہ کتاب بھی ان کے اسی ذوق وشوق کا نتیجہ ہے۔

جیسا کہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں یہ کتاب پروفیسر صغیر افراہیم کی دیگر کتابوں سے اس اعتبار سے مختلف ہے کہ اس میں انھوں نے پہلی بار شاعری کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ اس سے پہلے ان کی بیش تر تحریروں کا محور فکشن ہی رہا ہے۔ یہ کتاب بیس مضامین پر مشتمل ہے۔

کتاب کا پہلا مضمون ہماری نسل کے انتہائی سنجیدہ، حساس، باشعور، خوش فکر اور قادرالکلام شاعر مہتاب حیدر نقوی سے متعلق ہے، جس میں مہتاب حیدر نقوی کی شاعری کے جائزے کے ساتھ ساتھ ان کی دلآویز شخصیت کی بڑی خوبصورت تصویر کشی کی گئی ہے۔ اس کے علاوہ ساتویں دہائی کے علی گڑھ کی ادبی فضا کی تصویر کشی نے اس مضمون کو مزید دلکش بنا دیا ہے۔

آزادی کے بعد جدید اردو غزل کے منظر نامے میں جو نمایاں تبدیلیاں ہوئی ہیں، پروفیسر شہریار کی غزلیں اس کی بہترین ترجمان ہیں۔ پروفیسر شہریار کی

حیثیت موجودہ شعرا میں ایک legend کی سی ہے۔ انھوں نے اردو ادب کے کلاسیکی سرمائے کے مطالعے اور اپنے عہد کے رجحانات اور حالات و واقعات کے مشاہدے کو اپنی فکر میں جذب کر کے ایک ایسے نادر اسلوب کی تشکیل کی ہے جو اب ان کی شناخت بن چکا ہے۔ ان کے لہجے کا دھیما پن اور اکثر خود کلامی کا انداز اور ان کی غزلوں میں یاس و افسردگی کی ہلکی ہلکی لہریں ان کے اسلوب کے نمایاں اوصاف ہیں۔ نیز ان کی لفظیات، جس میں خصوصیت کے ساتھ خواب، سمندر اور ان کے تلازمے بار بار آتے ہیں، بیحد معنی خیز ہیں اور اس کی مدد سے انھوں نے جو پیکر بنائے ہیں وہ ان کی شاعری کو ایک الگ پہچان دیتے ہیں اور ان کی انفرادیت کے ضامن ہیں۔ پروفیسر صغیر افراہیم نے استادِ محترم پروفیسر شہریار کی شخصیت اور شاعری کے حوالے سے ایک خوب صورت مضمون اس کتاب میں شامل کر کے حقِ شاگردی ادا کیا ہے۔

علی گڑھ کے روایتی خلوص، سادگی، شرافت اور انکسار کا پیکر منظور ہاشمی ابھی جلدی ہی ہم سے رخصت ہوئے ہیں۔ کتاب کا تیسرا مضمون انھیں کی شخصیت اور شاعری سے متعلق ہے اور ان کی شخصیت اور شاعری کے بعض اہم گوشوں کو سامنے لاتا ہے۔

معین احسن جذبی گزشتہ صدی کے ان اکابر شعرا میں ہیں، جن کو تاریخِ ادب کبھی فراموش نہیں کرسکتی۔ ترقی پسندی کے ہنگامے میں اور اس کے ہمنوا ہونے کے باوجود جذبی صاحب نے کبھی شاعری کے معاملے میں کوئی سمجھوتہ نہیں کیا اور ہمیشہ اس کا وقار و معیار قایم رکھا۔ ان کی شاعری میں جمالیاتی اور فنی حسن کی کمی کبھی محسوس نہیں ہوتی۔ ترقی پسند تحریک سے پوری طرح وابستہ ہونے کے باوجود انھوں نے صرف اسی صورت میں شعر کہا جب اس کی تحریک انھیں اپنے اندرون سے ملی۔ یعنی جب تک کوئی موضوع پوری طرح ان کے احساس کا حصہ نہیں بن گیا انھوں نے اس پر قلم نہیں اٹھایا۔ یہی وجہ ہے کہ اگرچہ ان کا کلام مقدار کے لحاظ سے اپنے ہم

عصروں سے کم ہے لیکن معیار کے اعتبار سے وہ اپنے معاصرین میں سب سے نمایاں اور سب سے ممتاز نظر آتے ہیں۔ احساس و جذبہ کی صداقت، حزن کی دھیمی دھیمی لہریں، پر سوز و پر اثر اندازِ بیان جذبی صاحب کی شاعری کو ایسی دلکشی اور لطافت عطا کرتے ہیں جو انھیں کا حصّہ ہے۔ پروفیسر صغیر افراہیم نے ان کی شاعری کا تجزیہ کرتے ہوئے ان کے شخصی حالات اور ان کے عہد کو بھی پیشِ نظر رکھا ہے اور ان کی روشنی میں دلچسپ نتائج برآمد کیے ہیں۔

قاضی سلیم کی شاعری کا کینوس اگرچہ محدود ہے لیکن ان کے اندازِ بیان میں جو انفرادیت ہے اس کی بنا پر ان کا کلام دوسروں سے بالکل الگ محسوس ہوتا ہے۔ ان کی نظموں میں کسی حد تک پیچیدگی اور قدرے ابہام بھی ان کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ صغیر صاحب نے قاضی سلیم کی نظموں کے مختلف پہلوؤں پر نظر ڈالتے ہوئے ان کا کامیاب تجزیہ پیش کیا ہے۔

''کلرک کا نغمۂ محبت'' میراجی کی مشہور نظموں میں ہے۔ یہ نظم انسان کی دو بنیادی ضروریات یعنی بھوک اور جنس کے تانے بانے سے بنی گئی ہے اور میراجی کی زندگی اور ان کے احساسات کی بڑی حد تک عکاسی کرتی ہے۔ صغیر افراہیم صاحب نے اس نظم کا بڑا دلکش تجزیہ پیش کیا ہے اور میراجی کی زندگی کے مختلف واقعات کے پس منظر میں اس نظم کی تفہیم کی ایک کامیاب کوشش کی ہے۔

''عصرِ حاضر کا ممتاز شاعر: امین اشرف'' علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ انگریزی سے وابستہ رہے، خانقاہی مزاج کے مالک امین اشرف صاحب کی شاعری پر لکھا گیا خوبصورت مضمون ہے۔ امین اشرف صاحب کی شاعری میں جہاں رچے ہوئے کلاسیکی شعور کا احساس ہوتا ہے، وہیں دورِ جدید کے تقاضوں سے بھی وہ پوری طرح باخبر ہیں۔ ان کی شاعری میں تغزل بھی ہے، حیات و کائنات کے مسائل بھی ہیں، لب و لہجے کا بانک پن بھی ہے اور ایک قسم کی قلندرانہ بے نیازی کا بھی احساس ہوتا ہے۔ وہ موجودہ دور کے ان گنے چنے شعرا میں ہیں، جن کے کلام کو

پڑھ کر یہ بات بڑے وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ انھوں نے کچھ کہنے سے پہلے کئی کئی بار غور کیا ہے۔ انھیں کچھ کہنے کی جلدی نہیں ہے۔ ان کا ایک ایک شعر بڑے غور و فکر کے بعد وجود میں آیا ہے۔ ان کی شاعری میں جہاں فکر کی پختگی نمایاں ہے، وہیں ان کے طرز کی بعض خوبیاں مثلاً ان کی تشبیہات و استعارات، ان کی تلمیحات، ان کی دلکش و دلآویز تراکیب اور ان کے یہاں الفاظ کا انتہائی سلیقے کے ساتھ کیا گیا انتخاب متوجہ کرتے ہیں۔ صغیر افراہیم نے اس مضمون میں امین اشرف صاحب کی شاعری کا کامیاب تجزیہ پیش کیا ہے۔

مضمون ''نظمِ جدید: تعارف و تجزیہ'' میں جہاں ایک طرف بحیثیت صنفِ شاعری نظمِ جدید کا تعارف پیش کرتے ہوئے اس کے خد و خال کا تعیّن کیا گیا ہے اور اس کی شناخت کو واضح کیا گیا ہے، وہیں اردو میں نظم کے ابتدائی نقوش سے دورِ حاضر تک نظم گوئی کی روایت کا مختصر جائزہ لیتے ہوئے نظم اور نظمِ جدید کے مابین خطِ فاصل کھینچنے کی کوشش کی گئی ہے اور یہ واضح کیا گیا ہے کہ اگرچہ نظیر اکبر آبادی نے تمام عمر نظمیں کہیں اور ان سے پہلے بھی قلی قطب شاہ اور دیگر دکنی شعرا اس صنف میں طبع آزمائی کرتے رہے ہیں، لیکن نظمِ جدید کے خط و خال کا تعیّن محمد حسین آزاد اور حالی کی کوششوں کے بعد ہی ہوا اور اقبال اور پھر ان کے بعد ترقی پسندوں اور جدیدیت کے علم برداروں نے اسے اس کی منزل تک پہنچایا۔ اس مضمون میں نظمِ جدید کی تین معروف صورتوں پابند نظم، نظمِ معریٰ اور آزاد نظم کی شناخت بھی واضح کی گئی ہے۔ دراصل یہ مضمون طلبہ کے لیے بیحد کار آمد ہے، تاہم خاص قارئین کے لیے بھی دلچسپ کہا جا سکتا ہے۔

''اردو غزل: اعجاز و اعتبار'' میں غزل کی صنفی شناخت اور اس کے فنی رموز و نکات پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے غزل پر ہونے والے اعتراضات کی روشنی میں یہ باور کرانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ان اعتراضات کا آغاز اگرچہ حالی ہی سے ہوا، لیکن حالی غزل کے مخالف ہرگز نہیں تھے، بلکہ اس کی اصلاح کے خواہاں تھے۔

انھوں نے صنفِ غزل کی مخالفت نہیں کی ہے، بلکہ اس میں جو خرابیاں پیدا ہوگئی تھیں انھیں دور کرنے کے مشورے دیے ہیں۔ لیکن بعد میں خودساختہ علم بردارانِ تنقید نے غزل کے خلاف ایسا محاذ قائم کیا کہ محسوس ہونے لگا کہ اب یہ حضرات غزل کو کسی قیمت پر زندہ نہیں رہنے دیں گے اور شاید غزل ختم ہو جائے گی۔ لیکن یہ غزل کی سخت جانی ہی ہے کہ لاکھ کوششوں کے باوجود وہ آج بھی نہ صرف زندہ ہے بلکہ اردو شاعری کی سب سے مقبول صنفِ سخن ہے۔

''اتر پردیش میں اردو غزل کا منظر نامہ (آزادی کے بعد)'' عنوان کے تحت شامل مضمون میں آزادی کے بعد اتر پردیش میں اردو غزل کے نمایاں رجحانات کی نشاندہی کی کوشش کی گئی ہے۔ اس کے لیے تفصیل سے گریز کرتے ہوئے آٹھ ایسے شاعروں کا انتخاب کیا گیا ہے، جو نہ صرف معاصر غزل کے نمائندہ شاعر ہیں، بلکہ ان کی اپنی ایک الگ شناخت ہے۔ یہ شاعر ہیں: شہریار، عرفان صدیقی، سیّد امین اشرف، غلام مرتضیٰ راہی، عنبر بہرائچی، اسعد بدایونی، فرحت احساس اور مہتاب حیدر نقوی۔ ان کی شاعری کا تجزیہ کرنے کے بعد صغیر افراہیم اتر پردیش میں اردو غزل کی سمت اور رفتار سے کافی مطمئن اور پُر امید ہیں اور ان کا تاثر یہ ہے کہ آج کے دور میں جب کہ اکثر شعرا فن کے بجائے محض خیال پر توجہ مرکوز رکھتے ہیں، مذکورہ بالا شعرا نے فن کے ساتھ بھی پورا انصاف کیا ہے اور اس طرح اتر پردیش کا ''شعری منظر نامہ معتبر اور محترم ہوا ہے۔''

''مجاز: محمد حسن کے آئینہ خانے میں'' دراصل محمد حسن صاحب کے سوانحی ناول ''غمِ دل، وحشتِ دل'' پر صغیر افراہیم صاحب کا بھرپور تبصرہ ہے۔ مشہور شاعر مجاز کی زندگی سے متعلق اس ناول کے آغاز سے اس کے اختتام تک اس کے تمام ابواب کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے صغیر صاحب نے کچھ سوال بھی اٹھائے ہیں جو قاری کو غور و فکر پر مجبور کرتے ہیں۔

کتاب میں ایک مضمون معروف رباعی گو جگت موہن لال رواںؔ سے

متعلق بھی ہے۔ اس مضمون میں رواںؔ کی رباعی گوئی کے جائزے کے ساتھ ساتھ ان کی شخصیت اور ادبی خدمات کا بھی مختصر جائزہ لیا گیا ہے، جو عام طور پر پردۂ خفا میں ہیں۔ مضمون کے آغاز میں رباعی کی صنفی حیثیت سے بحث کرتے ہوئے اوزانِ رباعی کے ضمن میں دائرۂ اخرب اور دائرۂ اخرم کا بھی ذکر کیا گیا ہے۔ نیز عندلیب شادانی کے حوالے سے امیر الاسلام شرقیؔ کے ذریعہ بحرِ ہزج کے بجائے بحرِ رجز سے اوزانِ رباعی کے استخراج کا ذکر بھی کیا گیا ہے اور فع، مفتعِلن، مفاعلن اور مفعولن چار ارکان کا حوالہ دیا گیا ہے، جن سے یہ اوزان ترتیب دیے جا سکتے ہیں۔

تفننِ طبع کے لیے کوئی فارمولا پیش کرنا اور سنجیدگی کے ساتھ اوزان کا تعین دونوں الگ الگ باتیں ہیں۔ اوزانِ رباعی کا استخراج صرف بحرِ ہزج ہی سے کیا جا سکتا ہے، اس کے علاوہ کسی اور بحر سے ان کا استخراج درست نہیں۔ جہاں تک شرقیؔ صاحب کے بحرِ رجز سے اوزانِ رباعی کے استخراج کی بات ہے تو ان ارکان سے جو انھوں نے پیش کیے ہیں اوزانِ رباعی کے مساوی جو اوزان ترتیب دیے جا سکتے ہیں، ان کا آغاز رکن 'فع' سے ہوتا ہے اور مستفعلن سے حاصل ہونے والی یہ فرع (فع) بحرِ رجز میں عروض وضرب کے لیے مخصوص ہے یعنی ہمیشہ مصرعے کے آخر ہی میں آتی ہے۔ اس طرح اصولاً ان میں سے کسی بھی وزن کو بحرِ رجز کے تحت صحیح قرار نہیں دیا جا سکتا اور دراصل یہ سب غیر عروضی اوزان ہیں۔

ایک بات اور وضاحت طلب ہے کہ دائرۂ اخرب اور دائرۂ اخرم کے ناموں نے (یہ نام خواجہ امام حسن قطان کے دیے ہوئے ہیں) یہ غلط فہمی پیدا کر دی ہے کہ رباعی کا پہلا رکن اخرب ہوگا یا اخرم، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ رباعی کا پہلا رکن ہمیشہ اخرب ہی ہوتا ہے (اخرم کبھی نہیں ہوتا)۔

رباعی کے صرف دو ہی بنیادی اوزان ہیں:

(۱) مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فَعَل

(۲) مفعولُ مفاعیلُ مفاعلن فَعَل

ان دونوں اوزان پر تخنیق کے عمل سے کل چوبیس اوزان حاصل ہوتے ہیں اور یہی رباعی کے صحیح اوزان ہیں۔ ان اوزان کی تفصیل عروض کی کسی بھی مستند کتاب میں دیکھی جاسکتی ہے۔ البتہ اس بات کی گنجائش ہے کہ تیسرے رکن کی طرح دوسرے رکن میں بھی مفاعیلُ کی جگہ مفاعلن رکھ دیا جائے، ایسی صورت میں دو اور بنیادی اوزان حاصل ہوتے ہیں:

(۱) مفعولُ مفاعلن مفاعیلُ فَعَل

(۲) مفعولُ مفاعلن مفاعلن فَعَل

ان پر تخنیق کے عمل سے مزید بارہ اوزان حاصل کیے جاسکتے ہیں اور یہ عروضی قاعدے کے مطابق بالکل درست ہوں گے۔ ان اوزان کی طرف غالباً سب سے پہلے علامہ سحر عشق آبادی نے توجہ دلائی تھی۔

جہاں تک فارمولوں کا سوال ہے تو حقیر فقیر نے بھی 'رباعی کے غیر عروضی اوزان' کے نام سے ایک فارمولا پیش کیا تھا، جس کے ذریعہ رباعی کے چوبیس اوزان کو یاد رکھے بغیر اس کی عروضی صحت کا پتا لگایا جاسکتا ہے۔ وہ فارمولا ہے:

پہلا رکن	دوسرا رکن	تیسرا رکن
مستفعِلتُن	مفتَعِلُن	مفتعِلُن
مفعولاتن	مفعولن	مفتعِلان
	مفاعلن	مفعولن
		مفعولان

اس فارمولے سے رباعی کے چوبیسوں اوزان کی تقطیع کی جاسکتی ہے اور اس کی صحت کو پرکھا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ فارمولا یا اس سے برآمد ہونے والے چوبیس اوزان ہرگز رباعی کے حقیقی اوزان قرار نہیں دیے جاسکتے۔ رباعی کے حقیقی اوزان وہی بحرِ ہزج سے مستخرج اوزان قرار دیے جائیں گے۔

فانی اور حسرت جدید اردو غزل کے معماروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔

لیکن اپنے مزاج کے اعتبار سے دونوں بالکل مختلف ہیں۔ فانؔی کے یہاں فن کا جو سلیقہ اور فکر کی گہرائی ہے، وہ ان کے کلام کو ایک منفرد حسن بخشتی ہے۔ لیکن ناقدین کا رویّہ فانؔی کے ساتھ عام طور پر کچھ ایسا رہا ہے کہ ان کا نام آتے ہی ذہن میں ایک روتے بسورتے شخص کی تصویر ابھر آتی ہے۔ صغیر صاحب نے اپنے مضمون میں کلامِ فانؔی کے روشن پہلو کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے جو اس عام تصور کے بالکل برعکس ہے۔

حسرؔت پر اگر چہ کافی لکھا جا چکا ہے، لیکن ان کا امتیاز بہر حال ان کی عاشقانہ شاعری ہی کو قرار دیا جاتا ہے اور عموماً انھیں محض حسن و عشق کا شاعر خیال کیا جاتا ہے۔ اگر کبھی ان کی سیاسی شاعری کا ذکر بھی ہوتا ہے تو عموماً اسے بہت پست درجے کی شاعری کہہ کر کوئی اہمیت نہیں دی جاتی۔ ڈاکٹر صغیر افراہیم نے حسرؔت کی زندگی کے مختلف واقعات کی روشنی میں ان کی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے ان کی شخصیت کے تین پہلوؤں صوفیت (تصوّف)، رومانیت اور سیاست کو بنیاد بنا کر مدلل انداز میں ان کی شاعری کا محاکمہ کیا ہے۔

مضمون ''حزن و ملال کا شاعر بہادر شاہ ظفؔر'' دراصل اس بدنصیب شاہ کو صغیر افراہیم صاحب کا خراجِ عقیدت ہے۔ اس مضمون میں تاریخ کے مستند حوالوں سے جنگِ آزادی کے اس ''ہیرو'' کی عبرت ناک داستان بڑی جامعیت کے ساتھ پیش کی گئی ہے۔

مضمون بعنوان ''انسانیت کے پیروکار: خسرؔو اور کبیرؔ'' میں ان دونوں شاعروں کا مطالعہ ان کے عہد کے تناظر میں علی الترتیب صوفیانہ روایات اور بھکتی تحریک کے حوالے سے کیا گیا ہے اور ان کے کلام میں مشترک عناصر یعنی انسانی محبت اور اس کی عظمت کے پہلوؤں کی نشاندہی کرتے ہوئے ہمارے عہد میں ان کے مطالعے کی اہمیت و افادیت پر زور دیا گیا ہے۔

میرؔ کی مثنویوں سے متعلق مضمون یوں تو میرؔ کی مثنوی نگاری کا جائزہ ہے،

لیکن اس مضمون میں ساری توجہ ان مثنویوں کے افسانوی پہلوؤں پر ہی رہی ہے اور ان مثنویوں کا جائزہ اس انداز سے لیا گیا ہے کہ ان میں کہانی اور اس کے اجزا کی وضاحت ہو جاتی ہے۔ یہ بھی ایک دلچسپ تجزیاتی مضمون ہے۔

کتاب کے آخری دو مضامین ''جنوبی ہند کی قدیم منظوم کہانیاں'' اور ''شمالی ہند کی قدیم منظوم کہانیاں'' جنوب و شمال کی قدیم مثنویوں کے جائزے پر مشتمل ہیں۔ ان مضامین میں عہدِ میر و سودا تک کی تقریباً تمام مثنویوں کا احاطہ کیا گیا ہے اور ان کے بارے میں ضروری معلومات بہم پہنچائی گئی ہیں۔

کتاب میں شامل تمام مضامین اپنے مواد، طرزِ استدلال اور معروضیت کے اعتبار سے اہمیت کے حامل ہیں۔ خصوصاً یہ ایک نیک فال ہے کہ پروفیسر صغیر افراہیم نے، جو ابھی تک فکشن کی تنقید کے لیے معروف ہیں، اپنا رخ شاعری کی تنقید کی طرف کیا ہے اور وہ اس میں بھی کامیاب ہیں۔ ان کی یہ کتاب اس بات کا جیتا جاگتا ثبوت ہے اور اس کے لیے وہ یقیناً مبارک باد کے مستحق ہیں۔

عارف حسن خاں
صدر شعبۂ اردو، ہندو کالج، مراد آباد۔

مہتاب حیدر نقوی: شخص اور شاعر

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کی تاریخ میں ایسے بہت نام ملیں گے جو قصرِ شعرو ادب کے مایہ ناز ستون ہیں اور جن پر علیگ برادری ناز کرتی ہے۔ مہتاب حیدر نقوی بھی مادرِ درس گاہ کے انھیں قابلِ فخر طلباء میں سے ایک ہیں جنھوں نے یہاں کی ادبی فضا میں تازگی اور حرارت کو برقرار رکھا ہے۔ موصوف سے میری پہلی ملاقات فروری ۱۹۷۶ء میں ہوئی۔ میں کینیڈی آڈی ٹوریم سے اُٹھ کر باہر آرہا تھا کہ اپنے وطن اناؤ کا ذکر سُن کر ٹھہر گیا۔ دیکھا کہ برآمدے میں چند نوجوان بے نیازی کی شان میں کھڑے محو گفتگو ہیں۔ میں اور قریب پہنچ گیا مگر ان کی بات چیت جس میں قہقہے زیادہ تھے، سمجھ میں نہ آسکی لیکن جو شخص اناؤ کے محلّہ قلعہ اور چودھرانے کے تعلق سے بات کر رہا تھا اُس کا چہرہ میرے ذہن ودماغ پر نقش ہوگیا:

قد درمیانہ، بدن چھریرا، رنگ گیہواں، کشادہ پیشانی، چمکتی آنکھیں، چہرے پر متانت اور سنجیدگی۔ بعد میں معلوم ہوا کہ جناب کا نام مہتاب حیدر نقوی ہے اور جو لوگ محوِ گفتگو تھے وہ آشفتہ چنگیزی، صلاح الدین پرویز، فرحت احساس، پرویز جعفری اور شارق ادیب تھے۔

اناؤ سے مہتاب حیدر نقوی کا یہ تعلق تھا کہ اُن کے بڑے بھائی وہاں رہتے تھے۔ شہنشاہ حیدر نقوی اسٹیشن ماسٹر تھے اور اُن سے چھوٹے بادشاہ حیدر نقوی سیلس ٹیکس افسر تھے۔ بادشاہ بھائی کو میں بچپن سے جانتا تھا اور اُن کا بہت احترام کرتا تھا۔

اُن کی شادی اناؤ میں ہوئی تھی۔ رہائش چودھرانے میں تھی۔ کچھ دن محلّہ قلعہ میں بھی رہے تھے جہاں کا میں رہنے والا ہوں۔

مہتاب حیدر نقوی یکم جولائی ۱۹۵۵ء میں غوری خالصہ ضلع ہردوئی میں پیدا ہوئے۔ پانچ اضلاع (لکھنؤ، اناؤ، شاہجہاں پور، لکھیم پور، سیتاپور) سے گھرا ہوا یہ ضلع اودھ کا مردم خیز خطّہ رہا ہے اور شروع سے علم دوستی اور ادب نوازی کا گہوارہ کہلایا ہے۔ والد کا نام سید محمد ابراہیم جنھیں مطالعے کا شوق تھا۔ خصوصاً مذہبی کتابیں یا بزرگ شعراء کا کلام۔ فارسی اچھی جانتے تھے۔ شاعری سے رغبت اور شعراء سے محبت کی وجہ سے وہ صاف ستھرا ادبی ذوق رکھتے تھے بلکہ مستقل شعر سنایا کرتے تھے۔ بقول میر:

یہ لوگ بھی غضب کے ہیں، دل پر یہ اختیار
شب موم کر لیا، سحر آہن بنا لیا

غوری خالصہ، سندیلہ ہردوئی روڈ پر سادات کی ایک چھوٹی سے خوشگوار بستی ہے۔ مہتاب حیدر نقوی نے اسی بستی میں سید محمد ابراہیم کی اُنگلی پکڑ کر دینی اور دنیاوی علم سیکھا اور ادبی ذوق کو ورثے میں قبول کیا۔ انٹرمیڈیٹ تک کی تعلیم گاؤں غوث گنج، تحصیل سندیلہ سے حاصل کی اور ۱۹۷۴ء میں علی گڑھ آگئے۔ ابتداءً ان کا قیام طبیہ کالج کے ڈاکٹر فخر الدین صاحب کے گھر پر رہا، پھر امیر منزل کے کمرہ نمبر ۱۲ میں منتقل ہو گئے۔ ۱۹۷۵ء میں بی۔اے (آنرز) اردو میں داخلہ لیا۔ دوسرے مضامین پولیٹکل سائنس اور اکنامکس تھے۔ اسی سال میں نے بھی بی اے (آنرز) انگریزی میں داخلہ لیا تھا۔ میرے دوسرے مضامین اردو اور اکنامکس تھے۔ اگلے سال میں نے Main subject انگریزی کے بجائے اردو کرا لیا تھا۔ مجھے آفتاب ہال کا ممتاز ہوسٹل الاٹ ہوا تھا۔

آفتاب ہال اور امیر منزل کو جوڑنے والا علاقہ شمشاد مارکیٹ کہلاتا جو ہمیشہ کی طرح شام کو آباد رہتا۔ انوپ شہر، قلعہ اور جیل روڈ کے مثلث پر واقع اس

بازار میں آفتاب ہال، سرسید ہال اور سلیمان ہال کے طلباء کی طرح امیر منزل کے طالب علم بھی اسی طرف آتے اور چائے خانوں کی رونق بڑھاتے۔ سیون اسٹار، رائل کیفے اور ٹی ہاؤس سے ممتاز، جئے جوان جئے کسان تک ایک عجب رومان پرور ماحول رہتا۔ دھیمی آواز میں ریکارڈنگ ہوتی رہتی۔ جیسے جیسے طلباء کا گروپ بدلتا رہتا، نغموں کی فرمائشیں بھی تبدیل ہوتیں۔ دیر رات تک اس محفل میں نظر آنے والے ادیبوں، شاعروں کے علاوہ وہ طلباء ہوتے جو مقابلہ جاتی امتحان کی تیاری کر رہے ہوتے اور یہاں کے خوشگوار ماحول سے فریش ہونے کے بعد پھر اپنے کمروں میں بند ہو جاتے۔ سینئر حضرات کبیر اور مُلّا غفور کے بہی کھاتوں میں اپنے حساب کو اکثر نسیم قریشی صاحب یا پھر سید امین اشرف صاحب کے نام درج کرادیتے۔ وہ بھی اس شان سے جیسے اُن پر احسان کر رہے ہوں۔ مہتاب حیدر نقوی زیادہ تر اسی علاقہ میں نظر آتے تھے۔ حالانکہ وہ اکثر بزرگوں کی محفل میں بھی شریک ہو جاتے جو 'ہم سخن' کے نام سے مشہور تھی اور جہاں خلیل صاحب، وحید اختر صاحب اور شہر یار صاحب کی صحبت میں نئی نسل سُننے اور سُنانے کے لیے بیتاب رہا کرتی۔ قاضی عبدالستار صاحب اُس وقت آنند بھون کے ایک حصے میں رہتے تھے جن کا گھر بھی ادبی محفلوں کا مرکز تھا۔

۱۵ر جنوری ۱۹۷۷ء کو رشید احمد صدیقی صاحب کا انتقال ہو گیا۔ سبھی تار والے بنگلے میں موجود تھے۔ ادب کی بڑی بڑی ہستیاں آ جا رہی تھیں جن کے ناموں سے تو ہم واقف تھے مگر اکثر کو پہچانتے نہیں تھے۔ اسی بیچ دیکھا کہ ہمارے ہم وطن سید مہدی حیدر، خلیل الرحمٰن اعظمی صاحب کے ساتھ کہیں جا رہے تھے۔ بہت عجلت میں تھے۔ سلمیٰ آپا کا انتظار ہو رہا تھا۔ چھوٹے بڑے سبھی سوگواروں میں شامل تھے۔ اس اثنا میں نوجوان ادیب رشید احمد صدیقی کو خراج عقیدت پیش کرنے کے لیے فکرِ سخن میں بھی مصروف نظر آ رہے تھے۔ مہتاب حیدر نقوی نے یہیں ایک نظم کہی جس کا مطلع یہ ہے ؎

نہیں سنتا ہی نہیں کوئی کہانی میری
آہ ! اے صاحبِ آشفتہ بیانی میری

ابھی ہم اس غم سے اُبھرنے بھی نہ پائے تھے کہ یکم جون ۱۹۷۸ء کو پورے کیمپس میں آگ کی طرح یہ خبر پھیل گئی کہ علی گڑھ کے لائق فرزند، رشید احمد صدیقی کے چہیتے شاگرد، اُردو کے نامور شاعر، ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی دن کے ۲/ بجے اس دُنیا سے رُخصت ہو گئے۔ عشاء بعد تدفین ہونی تھی۔ تعطیل کا زمانہ تھا۔ ہوسٹل تقریباً خالی تھے۔ مقابلہ جاتی امتحان کی تیاریوں میں سر کھپانے والے یا پھر ریسرچ اسکالرس کیمپس میں موجود تھے۔ لُو کے جھکڑ چل رہے تھے۔ آسمان آگ برسا رہا تھا، زمین تمازتِ آفتاب سے تپ رہی تھی۔ اس ہُو کے عالم میں تمام نوجوان ادیبوں کی کم و بیش وہی کیفیت تھی جو ڈیڑھ سال قبل رشید احمد صدیقی کے انتقال کے وقت نظر آ رہی تھی۔ وہ سب افسردہ تھے اور اپنے دلی جذبات کا اظہار ایک دوسرے سے کر رہے تھے۔ حیرانی و پریشانی کی یہ کیفیت مہتاب حیدر نقوی پر کئی دن طاری رہی جس کا اظہار ''خلیل الرحمٰن اعظمی کی یاد میں'' ایک نظم کی صورت میں ہوا۔

خدا کے فرشتے
ابھی آسمانی کتابوں کو سر پر اُٹھائے ہوئے
تیز قدموں سے نیچے اُترتے چلے آ رہے ہیں
کہ کشتی

ہواؤں کے رُخ پر رواں ہوگئی ہے!
ورق در ورق سب کتابیں
زمیں سے فلک تک بکھرتی چلی جا رہی ہیں
ہوائیں بہت تیز ہونے لگی ہیں
کوئی اپنی کشتی کو بپھرے ہوئے تند دریا میں ڈالے
ہمیں یہ گماں تھا

کہ ہم آسمان وزمیں کے
ہر اک راز سے خوب واقف ہیں
اور علم والے ہیں
لیکن
کہیں سے مسلسل صدا آرہی ہے
"کہ سب وہم تھا
جھوٹ کہتے تھے تم
ہاں ازل کے اسیروں میں
اک تم بھی تھے"
اور پھر.........
سارا منظر بدلنے لگا
لوگ رونے لگے
کہ کشتی ہواؤں کے رُخ پر
رَواں ہوگئی ہے
خدا کے فرشتے
سبھی آسمانی کتابوں کو سر پر اُٹھائے ہوئے
تیز قدموں سے نیچے اُترتے چلے آرہے ہیں

مہتاب حیدر سے میری ملاقات کے دو ہی مرکز تھے ایک تو فیکلٹی آف آرٹس اور دوسرا شمشاد مارکیٹ۔ اور دونوں ہی جگہ میری اُن سے عموماً رسمی گفتگو ہوتی۔ شاید اس وجہ سے کہ ہم دونوں خاموش طبع تھے مگر اکثر یہ تکلف شمشاد مارکیٹ کے قرب وجوار میں اُس وقت بے تکلفی میں بدل جاتا جب آشفتہ چنگیزی، فرحت احساس، جاوید حبیب، ابوالکلام قاسمی، شارق ادیب، عبید صدیقی، پرویز جعفری، آصف نقوی وغیرہ کے مابین بحثیں شروع ہو جاتیں۔ ہمارا یہ مرنجاں مرنج شاعر اُس

وقت تو اور بھی چھکتا ہوا نظر آتا جب سید محمد اشرف، طارق چھتاری، علی امیر، خورشید احمد، نسیم صدیقی، عقیل احمد، غضنفر علی، کفیل احمد، ابن کنول، طارق سعید، غیاث الرحمٰن، اظہار ندیم، اسعد بدایونی وغیرہ موجود ہوتے۔ بحثوں کو گرما دینے کا رول ''بوم کلب'' ادا کیا کرتا تھا۔ اس پُر اسرار کلب سے یوں تو بہت لوگ وابستہ تھے لیکن سر گرم عمل چند نوجوان ہی تھے۔ احمد سورتی صاحب (کنوینر، جنرل ایجوکیشن سوسائٹی، علی گڑھ) کی حیثیت گاڈ فادر کی تھی۔ بُزرگ ہونے کے باوجود وہ ان نوجوانوں کے رت جگوں میں شامل ہوتے اور اُن کی ہمت افزائی کرتے۔ طلباء میں ایک شخص ایسا بھی تھا کہ لفظ بوم جس کے نام کا حصّہ بن گیا تھا۔ موصوف کا نام نذیر الدین چشتی تھا مگر مشہور نذیر بوم کے نام سے تھے۔ وہ بی یو ایم ایس کے طالب علم تھے۔ سر سید ہال کے ویسٹ ہوسٹل میں رہتے تھے۔ مذکورہ بالا طلباء کے دم خم سے نہ صرف یہ محفلیں آباد تھیں بلکہ مستقبل کے یہ فنکار لٹریری کلب، سنڈے کلب اور کارواں کلب کے تحت ادبی ماحول کو پروان چڑھا رہے تھے۔

کینیڈی ہال میں لٹریری کلب، ڈرامہ کلب، میوزک کلب، گریٹ بُک کلب، رائٹرس فورم وغیرہ کے تحت ہر دن کوئی نہ کوئی ادبی، ثقافتی پروگرام ہوا کرتا تھا۔ لٹریری کلب سب سے زیادہ فعال تھا۔ سید محمد اشرف، پیغام آفاقی، عبید صدیقی، سبطین اخگر وغیرہ نت نئے ادبی منصوبے بنایا کرتے تھے۔ ۱۹۷۸ء کی بات ہے۔ سردیوں کا زمانہ تھا۔ ''نثری نظم'' کے چرچے تھے۔ صدر اسٹوڈینٹس یونین جاوید حبیب نے جو کہ خود نثری نظمیں لکھ رہے تھے، یہ تجویز رکھی کہ اس موضوع پر مذاکرہ کروایا جائے اور جگہ کینیڈی ہال کی لائبریری کا یہی اُوپری حصہ ہو جہاں ہم سبھی اکٹھا تھے۔ شہر یار صاحب نے اس کا پورا خاکہ تیار کروایا اور مہتاب حیدر انچارج بنائے گئے۔ مہتاب نے شہر یار صاحب کے ایما پر مباحثے کا انعقاد کیا۔ انیس اشفاق جو اُس وقت لکھنؤ یونیورسٹی میں ریسرچ اسکالر تھے اور ان دنوں علی گڑھ آئے ہوئے تھے، مہمانِ خصوصی کی حیثیت سے مدعو کیے گئے۔ حسن عسکری صاحب نے صدارت

فرمائی۔ مختلف شعبوں کے طالب علموں سے اہم شاعروں کی نثری نظموں کی قرأت کرائی گئی۔ معاصرین نے نثری نظمیں پڑھیں۔ وحید اختر، زاہدہ زیدی، ساجدہ زیدی، ابوالکلام قاسمی، فرحت احساس وغیرہ نے محفل کو بے حد گرمایا۔ اور نثری نظم کے مستقبل کو کچھ اس طرح پیش کیا کہ ہفتوں کیمپس میں بس اسی موضوع پر گفتگو ہوتی رہی اور مہتاب حیدر نقوی کو اس مباحثہ پر خوب داد ملتی رہی۔

خیموں میں بٹا ہوا یہ دور لاکھ اختلاف کے باوجود سنہرا دور کہلانے کا مستحق ہے۔ جہاں ایک طرف قاضی عبدالستار کی رہنمائی میں فکشن پروان چڑھ رہا تھا وہیں شہریار کے سایۂ عاطفت میں شعری ماحول فروغ پا رہا تھا۔ مہتاب حیدر رفتہ رفتہ شہر یار کے بے حد قریب ہو گئے۔

کہا جاتا ہے کہ علی گڑھ میں موسم کی طرح تعلقات بدلتے ہیں اور حسب ضرورت وفاداریاں منتقل ہوتی ہیں مگر یہ بھی سچ ہے کہ وادیٔ سرسید میں جانثاری اور بے لوث دوستی کی بھی ان گنت مثالیں ملتی ہیں اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ کسی بھی صورت میں فنکار ادبی فضا کو بگڑنے نہیں دیتے ہیں۔ عہدِ ماضی میں ان رواداریوں کا خاصہ لحاظ رکھا جاتا تھا۔ پروفیسر خورشید الاسلام کا شعری مجموعہ ''شاخِ نہالِ غم'' منظر عام پر آیا۔ ''رسم اجرا'' کے تعلق سے قاضی عبدالستار نے ایک جلسہ منعقد کروایا۔ خورشید صاحب صدر شعبۂ اردو تھے۔ بڑے کرّ وفر کے آدمی تھے۔ لہٰذا کسی نے یہ تجویز رکھوائی کہ خلیل صاحب سے تقریر کرائی جائے۔ شاید یہ سوچ کر کہ وہ انکار کر دیں گے۔ پروفیسر شفیع صاحب (P.V.C.) کی صدارت میں جلسہ ہوا۔ اطہر پرویز صاحب نے شخصیت اور فن پر گفتگو کی۔ ابوالکلام قاسمی نے معیاری مضمون پڑھا۔ حاضرین جلسہ اُس وقت حیرت زدہ رہ گئے جب خلیل صاحب نے خورشید الاسلام کی شاعری پر نہایت خوبصورت تقریر کی۔ یہ تقریر خلیل صاحب کی اُن نمائندہ تقاریر میں سے ایک ہے جس کو آج بھی علی گڑھ والے یاد کرتے ہیں۔

قاضی صاحب شمشاد مارکیٹ میں پیراڈائز اور کتاب گھر کے اوپر

یونیورسٹی کے مکان میں منتقل ہو چکے تھے۔ نعیم احمد صاحب آفتاب منزل میں رہتے تھے۔ دونوں کی سر پرستی میں، ۱۹۷۸ء کے آخر میں ''سنڈے کلب'' قائم ہوا جس کے اولین ممبر شارق ادیب، نرجس فاطمہ، طارق سعید وغیرہ تھے۔ مہتاب حیدر کو اس کا سکریٹری مقرر کیا گیا۔ مہتاب کے نام پر سبھی حیرت زدہ تھے کیونکہ خلیل صاحب کے انتقال کے بعد یہاں کی ادبی فضا کچھ بوجھل سی ہوگئی تھی مگر بزرگ ادیبوں نے ہمیشہ کی طرح فراخ دلی کا ثبوت دیا اور اِس عمل کو سراہتے ہوئے نقوی کو مبارک باد دی۔

'سنڈے کلب' کے سکریٹری ہونے سے چند ماہ پہلے مہتاب حیدر نقوی کی شادی اپنے آبائی وطن میں جعفر عباس صاحب کی بیٹی معصومہ فاطمہ سے ہوئی۔ رشتے میں یہ ان کی پھوپھی زاد بہن تھیں۔ یہ شادی اُن کی دادی کی پسند سے کرائی گئی تھی جو ہمیشہ کے لیے مہتاب کی پسند بن گئی۔ ۱۹۸۰ء میں وہ ایم اے میں داخلہ لیتے ہیں لیکن حاضری کے رجسٹر میں نام درج کراتے ہی اپنے دوست صلاح الدین پرویز کے کہنے پر ملازمت کے سلسلے میں ریاض (سعودی عرب) چلے گئے۔ ۱۹۸۳ء میں واپس آئے۔ اس دوران بیگم صاحبہ (معصومہ فاطمہ) کھٹّی میٹھی یادوں کو سمیٹے ہوئے گاؤں میں اپنے گھر میں رہیں۔ تین سال کے وقفے کی وجہ سے مہتاب کو داخلہ نہیں مل پایا۔ لہٰذا وہ سول سروس کے لیے مقابلہ جاتی امتحان کی تیاری میں لگ گئے اور پھر over age ہونے پر کاروبار میں مصروف ہو گئے۔ ۱۹۸۸ء میں پہلا بیٹا میر حسن، ۱۹۹۱ء میں میر اسد اور ۱۹۹۶ء میں میر حسین پیدا ہوا۔ ان تینوں بچوں کی ولادت علی گڑھ میں ہوئی۔ انھوں نے ۱۹۹۰ء میں آگرہ یونیورسٹی سے پرائیویٹ ایم اے اردو میں کیا، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے ۱۹۹۴ء میں ایم فل اور ۱۹۹۶ء میں پی ایچ، ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ اُن کا موضوع ''ناصر کاظمی کی شاعری کا تحقیقی وتنقیدی مطالعہ'' اور نگراں ڈاکٹر عقیل احمد صدیقی تھے۔ پی ایچ، ڈی مکمل ہوتے ہی احباب کی خواہش ہوئی کہ وہ شعبہ اردو سے منسلک ہو جائیں مگر ہوا موافق نہیں تھی، خودداری مانع تھی۔ ایسے میں شہریار صاحب کی سرپرستی ان کے لیے نہ صرف طمانیت اور ذہنی آسودگی کا

سبب بنتی رہی بلکہ آفاتِ ارضی وسماوی کی آزمائشوں سے نبرد آزما ہونے کا سلیقہ بھی سکھاتی رہی اور آخر کار شہر یار صاحب نے صدر، شعبۂ اردو کی ذمہ داریوں کو سنبھالتے ہی مہتاب حیدر کا (۱۹۹۶ء میں) بحیثیت لکچرر تقرر کیا جس کی پذیرائی تمام ادبی حلقوں میں ہوئی۔ موصوف نہ صرف شروع سے ہی ایک تجربہ کار استاد کی حیثیت سے تدریسی خدمات انجام دے رہے ہیں بلکہ شعبہ کے وقار میں اضافہ کر رہے ہیں۔

خوش اطوار اور خوش اخلاق مہتاب حیدر نقوی کے چہرے سے متانت ٹپکتی ہے مگر طبع ظریفانہ ہے۔ اُن کے کردار کا نمایاں وصف انکساری ہے۔ دوستوں کا حلقہ بہت وسیع تو نہیں لیکن بیشتر اُن ہی کی طرح حاضر جواب، بُردبار اور ملنسار ہیں۔ موقع سے مطابقت رکھنے والے لطائف کا ذخیرہ رکھتے ہیں بلکہ موقع و محل کے حساب سے تیزی کے ساتھ گڑھ بھی لیتے ہیں۔ بے تکلف محفلوں میں بھی وہ اپنے دوستوں کا خیال رکھتے ہیں کہ ان کے کسی رویے سے کسی کی دل آزاری نہ ہو۔ میں نے کسی کو اُن سے شاکی نہیں پایا اور بیزار نہیں دیکھا۔ اُنھیں رکھ رکھاؤ کے ساتھ بات کرنے کا سلیقہ آتا ہے۔ خاص طور سے احباب کی موجودگی میں تھوڑے تھوڑے وقفے سے مزاح کی پھلجھڑیاں چھوڑتے رہتے ہیں۔ صاف گو، کشادہ دل اور وسیع النظر انسان ہیں۔ اصرار پر مشاعروں اور نشستوں میں شرکت کرتے ہیں اور تحت میں پڑھتے ہیں۔ طبع بچپن سے ان کی موزوں تھی۔ مہتاب کو میں جس رنگ میں ایک طویل عرصہ سے دیکھ رہا ہوں وہ رنگ ہے سادگی کا، خاکساری کا، محبت کا، مروت کا۔ فرق یہ آیا ہے کہ پہلے عینک نہیں لگاتے تھے مگر اب وہ بھی دامن گیر ہے اور زاویوں کو بدلنے کا مطالبہ کرتی رہتی ہے ؎

سُنتا ہی نہیں کوئی شرافت میں ہماری
کچھ اور کجی چاہیے عادت میں ہماری

○

نیا سفر ہے نئے بادبان کھولے جائیں
نئی زمیں پہ نئے آسمان کھولے جائیں

○

یہ اندھیرے یہ اُجالے یہ بدلتی صورت
سارے منظر نظر آتے ہیں تمہاری صورت

○

آؤ یہ خاموشی توڑیں ، آئینے سے بات کریں
تھوڑی حیرت آنکھ میں بھرلیں تھوڑی سی خیرات کریں

○

اُسی کے حصّے میں حیرتیں ہیں
ہیں جس قدر جس کے پاس آنکھیں

نقوی کے کردار میں غیرت اور خودداری کا رنگ بہت گہرا ہے۔ ان کو میں ولی تو نہیں سمجھتا مگر بنیادی طور پر وہ مذہبی ضرور ہیں، اِس اعتبار سے کہ عزتِ سادات کا لحاظ رکھتے ہیں۔ رسول صلی اللہ علیہ وسلم اور آلِ رسول کی محبت تو اُن کی رگوں میں خون بن کر رواں ہے۔ اُن کی مذہبیت محدود اور تنگ نظر نہیں ہے اسی لیے انسانی محبت اور رواداری اُن کی شخصیت پر غالب ہے۔ دراصل ان کی شخصیت میں ذہانت و فطانت اور محبت کا بہت اچھا امتزاج ہے جس سے ان کی شاعری میں بھی نکھار آیا ہے۔ بقول عقیل احمد صدیقی:

> ''.....یہ خواب، حیرت اور تعجب کے لمحوں میں لکھی گئی، خوابناک فضا اور لیریکل احساس کی حامل ''خالص شاعری'' ہے۔ یہ شاعری انتہائی ذاتی ہونے کے باوجود انتہائی خود مختار ہے۔ مزید براں یہ کہ اپنے قاری کو رفعت کا احساس دلاتی ہے۔''

''شب آہنگ'' اور ''ماورائے سخن'' میں شامل کلام نہ صرف متاثر کرتا ہے

بلکہ روایت اور نئے پن کے حسین امتزاج کا احساس دلاتا ہے اور یہ بھی باور کراتا ہے کہ الفاظ پر قدرت، خیال میں نُدرت اور انداز میں انوکھا پن ہے۔ پروفیسر قاضی جمال حسین کے الفاظ میں:

''اپنی اس منفرد آواز کی آبیاری میں نقوی نے غایت احتیاط اور ہُنر مندی کا ثبوت دیا ہے۔ روایت کے مستحکم حصار میں انفرادیت کے دریچے کھولنا اور مانوس لفظیات کے ذریعہ سیاق وسباق کی خفیف تبدیلی سے، پیش منظر میں لطیف ارتعاش پیدا کر دینا، نقوی کے کلام کی نمایاں خصوصیت ہے۔ تجربے کی تہہ داری، سریت، دروں بینی اور لہجے کی دلآسائی سے نقوی نے ایک ایسی آواز دریافت کرلی ہے جو آوازوں کے ہجوم میں بخوبی پہچانی جاسکتی ہے۔''

اپنے تخلیقِ سفر کے آغاز سے تا ایں دم، وہ خوب سے خوب تر کی تلاش میں سرگرداں رہے ہیں۔ ''ماورائے سخن'' کے ''حرفِ آغاز'' میں لکھتے ہیں:

''یہ شاعری میرے خوابوں سے عبارت ہے کہ میرے رت جگوں کا نتیجہ، اس میں سماجی سروکار ہے یا یہ سارا کھٹر اگ محض برائے شعر گفتن ہے؟ مجھے اس کا علم نہیں، مجھے تو اپنے دُکھوں میں مگن رہنے کی عادت ہے جس کا اظہار تخلیقی سطح پر کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ مزید یہ کہ ''جز مشق سخن کارِ دگر ہی نہیں آتا'' کے مصداق کارِ سخن میں مصروف ہوں۔''

کارِسخن میں مصروف یہ فنکار اگرچہ دوسری اصنافِ شعر پر بھی طبع آزمائی کرتا رہتا ہے مگر خاص میدان غزل ہے۔ غزل کے نئے آہنگ سے روشناس اس شاعر نے اپنے اظہار پر کسی قسم کی پابندی عائد نہیں کی ہے بلکہ ''من کی دُنیا میں ڈوب کر'' اپنے اظہار کو غزلوں کے پیکر میں ڈھلنے کے لیے آزاد چھوڑ دیا ہے اسی لیے کلام میں قوتِ

بیان اور قوتِ اظہار کا ایک بہتا ہوا دریا نظر آتا ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں ؎

سطح زمین پر کھڑا حرفِ کمال میں ہوں گم
اپنے خدا پہ میں نثار اس کے جلال میں ہوں گم

○

دل میں ہمیشہ یہ خلش رہتی رات دن مرے
کل کی کوئی خبر نہیں ، ماضی و حال میں ہوں گم

○

کیسے لکھوں میں شاعری ، کیسے کروں یہ ساحری
ایک زمانہ ہو گیا لفظوں کے جال میں ہوں گم

○

انتخابِ الفاظ میں مہارت، عروض و بلاغت پر دسترس اور مصرعے موزوں کرنے کا سلیقہ مہتاب حیدر کو آتا ہے۔ اسی لیے اسلوب میں جدّت اور طرزِ ادا میں ندرت ہے۔ اُن کے کلام میں فلسفیانہ حقائق کی گہرائی، سماجی اور معاشرتی تقاضوں کا احساس اور جمالیاتی پہلو بھی جلوہ گر ہیں ؎

زندگی کیا ہے بجز وہم و گماں میرے لیے
یہ زمیں جب ہو گئی بے آسماں میرے لیے

○

شہر میں لگتی ہے، پھر اک روز بجھ جاتی ہے آگ
چھوڑ جاتی ہے مگر سارا دھواں میرے لیے

○

اپنی خاطر ستم ایجاد بھی ہم کرتے ہیں
اور پھر نالہ و فریاد بھی ہم کرتے ہیں

○

یہی کہ اب کے بھی ہم لوگ سُرخ رو ہو جائیں
سو داستانِ وطن خوں چکاں بناتے ہیں

O

ایک صحرائے ہوس ہے مرے دل کے اندر
یوں ہی شاداب رہیں تیرے گلاب اپنی جگہ

O

ایک میں کیا کہ مہہ و سال اُڑے جاتے ہیں
اے ہوا! تجھ سے زمانے میں بچی ہے کوئی چیز

O

عشق نے خود رُخِ گلنار کو بخشا ہے فروغ
ورنہ کب اپنے بنائے سے بنی ہے کوئی چیز

O

سبھی کو شوقِ شہادت تو ہو گیا ہے مگر
کسی کے دوش پہ سر ہی کہاں سلامت ہے

O

نقوی کی تربیت ایک خاص تہذیبی ماحول میں ہوئی جس کی بنا پر اُنھیں شعر گوئی کے تمام لوازمات سے واقفیت ابتدا سے ہی ہوگئی تھی۔ کلاسیکی شاعری کے اُصول وضوابط پر اُن کی نظر کا عکس اُن کی شاعری میں صاف نظر آتا ہے۔ ہر چند کے مہتاب حیدر کی شاعری نئے زمانے کی شاعری ہے پھر بھی موصوف کے کلام میں کلاسیکی شاعری کے حسن وخوبی کی جھلک صاف دیکھی جاسکتی ہے۔ کیوں کہ انھوں نے ان تمام Tools کا استعمال بھی کیا ہے جس سے اچھی اور بڑی شاعری عبارت ہے۔ رعایت لفظی کے بغیر اُن کا قلم آگے نہیں بڑھتا۔ صنعتِ ترصیع اور صنعتِ تضاد کے ساتھ ممکنہ صنعتوں کو اپنے تصرف میں لیتے رہتے ہیں۔

چند مثالیں ملاحظہ ہوں ۔

میرا جنونِ شوق کیا ، میرا کمالِ ذوق کیا
اپنے خیال میں ہوں گم ، اپنے جمال میں ہوں گم

○

کون سے منظر کی تابانی اندھیرا کر گئی
ایسا کیا دیکھا کہ اب آنکھوں میں بینائی نہیں

○

یعنی زخموں کے گلستاں پہ بہار آگئی پھر
یعنی اب بھی مری آشفتہ سری ہے کوئی چیز

○

میانِ لفظ و معانی سخن وری کے سوا
نئی زمیں پہ مضامینِ تازہ آتے رہیں

○

خیال و خواب کی یہ کھیتیاں رہیں شاداب
بدن سراب سبھی کو یونہی لبھاتے رہیں

○

اُداس رات کے گداز جسم کو ٹٹول کر
کسی کی زلف سایہ دار کی گرہ میں گھر کرو

○

آتی ہے سکوتِ سحر و شام کی آواز
دراصل تو ہم نقل مکانی کے لیے ہیں

○

ایک میں ہوں اور دستک کتنے دروازوں پہ دوں
کتنی دہلیزوں پہ سجدہ ایک پیشانی کرے

○

زخم بھی اتنے ہرے پہلے نہ تھے
یہ چمن گل رنگ بھی ایسا نہ تھا

○

کسی کے نغمۂ آشفتگی سے شور انگیز
یہی خرابہ جو پہلے کبھی تھا خانۂ دل

○

جس پہ آیا ہے یہ اکملتُ لکم کا آیہ
اسی قرآن کے پارے کی طرف دیکھتے ہیں

○

مہتاب حیدر نقوی کی قادر الکلامی کی ایک اور مثال مشکل زمینوں کا استعمال ہے۔ انھوں نے سنگلاخ زمینوں میں خوب صورت اور رواں اشعار قرینے سے نکالے ہیں۔ ہر چند کہ اس زمانے میں لوگ شاعری میں فن کے بجائے خیال پر زیادہ زور دے رہے ہیں مگر شاعری چوں کہ بنیادی طور پر ایک آرٹ ہے لہٰذا نقوی نے اس آرٹ پر زیادہ توجہ دینے کی کوشش کی ہے اور اس میں وہ کامیاب بھی ہیں۔

کہا جاتا ہے کہ دُکھ سُکھ ،نشیب وفراز، بلندی اور پستی یہ سب زندگی کے مختلف رُوپ ہیں کیونکہ زندگی دُھوپ چھاؤں کے مانند ہوتی ہے اور شاعر اسی سے متاثر ہوکر اپنی شاعری کو پروان چڑھاتا ہے اور نئے نئے اشعار خلق کرتا ہے۔ معاصر منظر نامے میں مہتاب حیدر نقوی ایسا ہی ایک نام ہے جس نے قرب وجوار کے تمام دُکھوں کو اپنی شاعری میں سمیٹ کر دوسروں کے نام مسکراہٹیں وقف کر دی ہیں۔ خود کرب کی رات بسر کی لیکن اوروں کے لیے صبح کی روشنی چار سو پھیلائی ہے

ہمارے سُکھ بہت کم اور دُکھ ان سے بہت کم ہیں
سو ہم بھی آج کل اُن کی نگہداری میں رہتے ہیں

دُکھ سُکھ کے پس منظر میں ادب کی نگہداری ان کو نہ صرف اپنے ہم عصر شاعروں میں ایک منفرد مقام عطا کرتی ہے بلکہ مخصوص اسلوب کی حلاوت کی وجہ سے غزل گو شعراء کی طویل قطار میں ان کا مہتابی چہرہ بڑی آسانی سے تلاش کیا جا سکتا ہے ۔

راہِ مضمونِ تازہ بند نہیں
تا قیامت کھلا ہے بابِ سخن

OO

مُعاصر شاعری میں شہر یار کی انفرادیت

شہر یار نے جس عہد میں شاعری شروع کی، اُس زمانے میں ترقّی پسند ادبی تحریک کا زور ختم ہو رہا تھا۔ وہ ترقّی پسندوں کے عمومی رویّے سے گُریزاں رہے اور اُن شعرا سے بھی جن کا مطمحِ نظر محض لسانی تجربہ ہوتا تھا۔ شہر یار نے نہ تو اردو کی شعری روایت کی تقلید کی اور نہ ہی اپنے دور کے غالب اسالیب سے مرعوب ہوئے۔ وہ اپنی ذات اور قلبی واردات میں ہی انفرادی شعری رویّے کی تلاش میں کوشاں رہے ہیں۔ انسانی شخصیت کے بکھرنے اور ٹوٹنے کے عناصر کو اپنی شعری تخلیقات کا غالب حصہ بناتے ہوئے انھوں نے چہار جانب پروان چڑھنے والے مختلف مسائل اور افکار کا احاطہ کیا ہے۔ وہ معاصر صورتِ حال کے جبر سے ہار ماننے یا مفاہمت کرنے کے بجائے اس کو ایک حقیقت سمجھ کر قبول کرتے ہیں۔

زندگی کی بے معنویت کا احساس جس قدر بیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں عام ہوا ہے، پہلے نہیں تھا۔ مشینوں نے ایک طرح سے انسانوں کی جگہ لے کر ہماری زندگیوں میں جو خلا پیدا کیا ہے، اُس نے آدمی کی باطنی زندگی کو عذاب میں ڈال دیا ہے۔ اِس صورتِ حال میں حساس ذہن یہ سوچے بغیر نہیں رہ سکا کہ آدمی کی سالمیت بکھر کر ریزہ ریزہ ہو چکی ہے۔ شہر یار کی ایک مشہور غزل جس کا مطلع ہے ؎

بنیادِ جہاں میں کچھ کجی کیوں ہے
ہر شے میں کسی کی کمی کیوں ہے

استفہامیہ ردیف کی اِس پوری غزل میں ایک طرح کا مسلسل استفسار نظر آتا ہے۔ جواب طلبی یا سبب جوئی میں کہیں بھی احساسِ کمتری یا موت سے خوف کا تأثر نہیں ملتا۔ خواہشِ مرگ پر مرکوز اُن کی ایک غزل کا مطلع ہے:

کشتیِ جاں سے اُتر جانے کو جی چاہتا ہے
ان دنوں یوں ہے کہ مرجانے کو جی چاہتا ہے

یہ دونوں غزلیں یا اس طرح کی دوسری غزلوں کے تجزیاتی مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ شہر یار کے فکر و احساس میں فنا اور بقا خصوصی موضوعات ہیں اور اس کا بھی انکشاف ہوتا ہے کہ شاعر نے کس طرح تشبیہوں، استعاروں اور تلازموں کے ذریعہ انسانی فطرت کے پیچیدہ اور متضاد عوامل میں ہم آہنگی تلاش کی ہے۔

علامتوں سے شغف شہر یار کی شاعری کی خاص پہچان ہے۔ ترقی پسندوں نے غزل کی روایتی علامتوں کو اپنے مخصوص مفاہیم کی ادائیگی کا وسیلہ بنایا تھا۔ شہر یار کے عہد میں علامت کے استعمال میں مزید وسعت پیدا ہوئی۔ وہ اور اُن کے معاصر شعرا نے بعض مانوس الفاظ کو اس طرح برتا کہ ان الفاظ کے ساتھ نئے نئے مفاہیم اور تلازمے منسلک ہونے لگے۔ مثلاً لفظ 'خواب' کو جدید شاعری میں ایک بنیادی علامت کے طور پر جو معنویت ملی وہ اس لفظ کی حاصل شدہ معنویت پر اضافہ ہے۔ اسی طرح لفظ 'سفر'، 'دُھند'، 'غیر متعین منزلیں' اور راستے، پتھر، قافلے، پرچھائیں، سایہ، منظر، سناٹا، فاصلے، ہوا، دریا، کشتی، بھنور، سمندر، جزیرے اور اس طرح کے کئی تلازموں کو جلو میں لے کر آتا ہے۔ 'دیوار' کی رعایت سے دروازہ، کھڑکی، روزن۔ 'شعلہ' کے ساتھ آگ، چنگاری، سورج، دھوپ اور 'شجر' کے تلازمے جنگل، بنجر، برگ وثمر، زرد پتے، علامتی انداز میں منعکس ہوئے ہیں۔ خواب، نیند، آنکھ، رات، سایہ شہر یار کی شاعری کے بنیادی علائم اور سمندر، پانی، کشتی، ریت وغیرہ اُن کے پسندیدہ استعارے ہیں جن کے توسط سے انھوں نے اپنے مختلف شعروں میں نئے نئے پیکر تراشے ہیں۔ اُن کے کلام میں 'خواب' ایک حاوی رُجحان بن کر اُبھرا ہے۔

یہی ہے وقت کہ خوابوں کے بادباں کھولو
کہیں نہ پھر سے ندی آنسوؤں کی گھٹ جائے

O

زخموں کو رفو کرلیں دل شاد کریں پھر سے
خوابوں کی کوئی دنیا آباد کریں پھر سے

O

دنیا نے ہر محاذ پہ مجھ کو شکست دی
یہ کم نہیں کہ خواب کا پرچم نگوں نہ تھا

نظموں میں 'حسرت خواب'، 'خوابوں کا بھکاری'، 'خواب سے پہلے خواب کے بعد' جیسی مشہور نظموں کے علاوہ مجموعہ ''خواب کا در بند ہے'' کی پہلی نظم اور پھر ''غیبی صدا'' اس Phenomenon سے شاعری کی مستقل وابستگی کی دلیل ہیں۔

خواب کے سلسلے کے دوسرے امیجز میں 'نیند'۔ 'رات' اور 'آنکھ' قابلِ ذکر ہیں ۔

اُٹھو نیندوں سے آنکھوں کو جلائیں
چلو خوابوں کی پریوں کو پکاریں

O

قافلے نیندوں کے آئے ہیں انہیں ٹھہرالو
ورنہ یہ دور بہت دور نکل جائیں گے

اُن کے یہاں 'رات' صرف اندھیرے اور خوف سے وابستہ نہیں بلکہ قرب کی علامت ہے ۔

تو کہاں ہے تجھ سے اک نسبت تھی میری ذات کو
کب سے پلکوں پر اُٹھائے پھر رہا ہوں رات کو

شہر یار کے کلام میں 'آنکھ' کے تفاعل کے مختلف پہلو ہیں اور ہر پہلو بامعنی، تہہ دار ہے۔

میں اپنی آنکھ کو کیوں بند کر نہیں لیتا
ہر ایک شخص کی رسوائی کا سبب میں ہوں

○

مری ان آنکھوں کو کب روشنی سے نسبت تھی
ازل سے میرے تعاقب میں ہے اندھیرا کیوں

○

ہماری آنکھ میں نقشہ یہ کس مکان کا ہے
یہاں کا سارا علاقہ تو آسمان کا ہے

اِسی قسم کے بنیادی علائم میں لفظ 'ریت' بصری استعارہ بن کر مختلف معنوں میں استعمال ہوا ہے۔

ریت پھیلی اور پھیلی دور دور
آسماں سے کیا خبر لائی ہوا

○

جذب کرے کیوں ریت ہمارے اشکوں کو
تیرا دامن تر کرنے اب ہم آتے ہیں

غزلوں کے علاوہ ''حیران کرنے والی ایک بات''، ''صداؤں کا سفر''، ''خوابوں سے دستبردار ہونے والوں کے نام''، ''دیکھتے ہم بھی''، ''الاؤ سرد ہو گیا'' جیسی نظموں میں لفظ 'ریت' بار بار استعمال ہو کر نئے معنوی امکانات و جہات کو منعکس کرتا ہے۔ اسی طرح ''گھر کی تعمیر'' کا ''تصوّر'' اور اس کا ''نقشہ'' نا اُمیدی، مایوسی اور حسرت کا اظہار ہوتے ہوئے بھی کھلی فضا، آزادی اور مادی وجود سے پرے ایک ذہنی وجود کا استعارہ بن گیا ہے۔

گھر کی تعمیر تصوّر ہی میں ہو سکتی ہے
اپنے نقشے کے مطابق یہ زمیں کچھ کم ہے

○

گھر کی تعمیر حقیقت میں نہیں ہو سکتی
تو چلو اس کو تصوّر ہی میں تعمیر کریں

○

گھر کی تعمیر تصوّر میں بھی ناممکن ہے
دل نے نقشہ ہی بنا رکھا ہے گھر کا ایسا

صارفیت کے اس زمانے میں ٹوٹنے بکھرنے کے عمل سے تنہائی صرف انفرادی نہیں بلکہ ایک معاشرتی صداقت کے طور پر اُبھری ہے۔ کہا جاتا ہے کہ موجودہ معاشرہ تنہا اکائیوں کا ہجوم ہے۔ جس قدر خارجی فاصلے سمٹے ہیں، اُسی قدر داخلی طور پر لوگ ایک دوسرے سے دُور ہو گئے ہیں۔ انتشار، عدم تحفظ، مہملیت، بے معنویت، بے قدری، خوف و دہشت، مایوسی، اُداسی، اجنبیت، بیگانگی، بیزاری، اُلجھن، اُکتاہٹ جیسے تاثرات آج کے انسان کے دل و دماغ پر بُری روح کی طرح مسلط ہو گئے ہیں۔ ذہنی تناؤ کے دُھند لکے سے پیدا اسی تنہائی نے احساسِ برتری اور احساسِ کمتری کے مِلے جُلے تاثر کو 'یاد' کا مرکز و محور بنایا ہے جسے شہریار نے بحسن و خوبی اس طرح اُجاگر کیا ہے

ایسے ہجر کے موسم کب کب یاد آتے ہیں
تیرے علاوہ یاد ہمیں سب آتے ہیں

○

تیرے سوا بھی کوئی یاد آنے والا تھا
میں ورنہ یوں ہجر سے کب گھبرانے والا تھا

○

بند دروازوں کو جب جب دستکیں سہلائیں گی
بھولی بسری ساری باتیں دیر تک یاد آئیں گی

''یادِ ماضی'' شہریار کے یہاں ''عذاب'' نہیں بلکہ روحانی تشفی حاصل کرنے کا سبب بھی ہے۔ وہ اکثر اپنے استفہامیہ لہجے کے وسیلے سے عہد حاضر کے تلخ وترش حقائق کا اظہار کرتے ہیں ۔

مجھ سے کیا پوچھ رہے ہو مری وحشت کا سبب
بوئے آوارہ سے پوچھو کہ بھٹکتی کیوں ہے

○

وہ کون تھا ، وہ کہاں تھا ، کیا ہوا تھا اُسے
سُنا ہے آج کوئی شخص مر گیا یارو

○

اے خدا میں تیرے ہونے سے بہت محفوظ تھا
تجھ سے مجھ کو منحرف تُو ہی بتا کس نے کیا

○

کیسا ماضی تھا کیا ہے حال اپنا
دیکھنا تھا ہمیں زوال اپنا

○

تنہائی کی یہ کون سی منزل ہے رفیقو
تا حدِ نظر ایک بیابان سا کیوں ہے

نظموں میں مثلاً ''زیست کا حاصل''۔ ''وہ کون تھا'' اور ''نیا امرت'' کا تجزیاتی مطالعہ کیجئے تو بظاہر یہ نظمیں زندگی سے متعلق مختلف سوالات پر مبنی ہیں لیکن ان کی زیریں لہریں فہم وادراک کے نہاں خانوں میں مستقل دستک دیتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ پہلی نظم تجریدی نوعیت کی ہے، دوسری میں انسانی ذات کا حوالہ معرضِ بحث ہے اور تیسری نظم میں

انسان تذبذب کی کیفیت میں کوئی حتمی فیصلہ کرنے سے قاصر نظر آ رہا ہے۔ خوبی یہ ہے کہ شہریار نے ان تینوں نظموں میں استفہامیہ انداز میں داخلی تضادات، حسّی جذبات اور اقدار کی کشاکش پر مبنی سوالات قائم کر کے انسانی باطن کی تفہیم کے امکانات وا کیے ہیں۔

شہریار کی شاعری اصلاً انسان کے مختلف بلکہ متضاد جذبات کو ایک دوسرے سے جوڑنے اور ہم آہنگ کرنے کی کوشش سے عبارت ہے۔ مثلاً لفظ ''سایہ'' دھوپ کی نفی، گوشۂ عافیت کی تلاش اور سکون کے حصول کے لیے استعمال ہوا ہے۔ اسی طرح کے بہت سے الفاظ ہیں جن کو انھوں نے غزلوں اور نظموں دونوں اصناف میں جذب کیا ہے۔ غزلوں میں اُن کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اِس صنفِ سخن کے رائج مگر محدود موضوعات اور اسالیب کو قبول نہیں کیا جن کی وکالت عرصۂ دراز سے غزل کے نام پر ہو رہی تھی۔ ساتھ ہی انھوں نے نئی حسیت کے تقلیدی شور شرابے اور نئی غزل کے نام پر فضول تجربوں سے الگ اپنی ایک پہچان بنائی ہے۔ انھوں نے اپنے بعض معاصرین کی طرح کلاسیکی اساتذہ کا تتبع نہیں کیا اور نہ ہی اُس جدیدیت کو درخورِ اعتنا سمجھا جس میں Shock Treatment کو ضروری سمجھا جاتا تھا۔ نظموں میں عموماً اُن کے یہاں اپنے عہد کے انسان کو پرچھائیں کی صورت میں دیکھنے اور خواب اور حقیقت کو متصادم دکھانے کے عمل میں ایک تسلسل پایا جاتا ہے۔ لہجے کا دھیما پن، استعجاب کا انداز، سرگوشی کی کیفیت، افسردگی آمیز خود کلامی اور Irony کی آمیزش اُن کی نظموں اور غزلوں کی واضح خوبیاں ہیں۔

شمعِ دل، شمعِ تمنا نہ جلا مان بھی جا
تیز آندھی ہے، مخالف ہے ہوا مان بھی جا

○

عجیب سانحہ مجھ پر گزر گیا یارو
میں اپنے سائے سے کل رات ڈر گیا یارو

○

سفر کا نشہ چڑھا ہے تو کیوں اُتر جائے
مزا تو جب ہے کوئی لوٹ کے نہ گھر جائے

O

زندگی جیسی توقع تھی نہیں ، کچھ کم ہے
ہر گھڑی ہوتا ہے احساس کہیں کچھ کم ہے

شہریاؔر کے کلام میں بناوٹ اور روایتی شعر سازی سے گریز کے باعث ایک سہل روانی اور مقناطیسی کشش کا احساس ہوتا ہے۔ اُن کا انفرادی تشخص یہ ہے کہ وہ متضاد یا متنوع جذبات کو بہ یک وقت بیان کر دیتے ہیں۔ حسیّاتی اور جذباتی سطح پر عمل اور ردِ عمل کی جتنی فراوانی اور رنگا رنگی اُن کے یہاں دیکھنے کو ملتی ہے وہ شاید کسی بھی معاصر شاعر کے یہاں نظر نہیں آتی۔ قاری کو جو بات فوری طور پر متوجہ کرتی ہے وہ ایک قسم کی خود کلامی اور عام بات چیت کا لہجہ ہے جس میں گفتگو اور انکشافِ ذات کا مِلا جُلا انداز ہوتا ہے۔

شہر جنوں میں کل تلک جو بھی تھا سب بدل گیا
مرنے کی خو نہیں رہی جینے کا ڈھب بدل گیا

O

پہلے نہائی اوس میں پھر آنسوؤں میں رات
یوں بوند بوند اُتری ہمارے گھروں میں رات

جدید اردو شاعری میں شہریاؔر کا یہی لب ولہجہ اور یہی انداز اُن کی شناخت اور امتیاز کا ضامن ہے۔ وہ ہمارے عہد کے شعری تناظر میں اپنے منفرد لہجے کی وجہ سے ایک دبستان کی شکل اختیار کر چکے ہیں۔ ایسا دبستان جس نے نئی نسل کے شعراء کے سامنے متوازن اور موثر اظہار کی ایک نادر مثال رکھی ہے اور یہ یقین دلایا ہے کہ شعر کا سر چشمہ شاعر کا باطن ہے۔

OO

عصرِ حاضر کا ممتاز شاعر: امین اشرف

امین اشرف کی شاعری میں قدیم شعری روایات کی بازگشت بھی ہے اور جدید عصری آگہی کی ترجمانی بھی—— اُن کی غزلیں اُن کے گہرے کلاسیکی شعور اور بالیدہ فکر کا پتہ دیتی ہیں جس میں تغزل کی دلکش کیفیات کے ساتھ ساتھ فلسفۂ حیات کی موشگافیاں بھی ہیں اور حقیقت و معرفت کے رموز و نکات بھی۔ شعر و ادب سے ان کی وابستگی بہت محکم ہے۔ منفرد لب ولہجہ کے اس شاعر میں قلندریت کی مہک بھی موجود ہے اور افتخارِ بے نیازی اور اعتبارِ درویشی کی صفت بھی۔ اُن کی تخلیقات میں جو طہارت، دلکشی و دلآویزی ہے، خاندانی صفات وتوارُث (Heredity) کا ثمرہ ہے۔ اُن کی شاعری اُن کے خلوصِ دل کی صدا ہے جس کے توسط سے فن کار کے قلبی واردات کا اظہار بھی ہوتا ہے اور جمالیاتی ذوق کا انکشاف بھی۔ وہ زندگی کی جن سچائیوں کو دیکھتے اور محسوس کرتے ہیں اُن کا اظہار اپنی غزلوں میں کرتے ہیں۔ خود کہتے ہیں ؎

جس میں نہ ہو زندگی کی دھڑکن
وہ شعر و سخن بھی رہا ہبا نہ

امین اشرف کی غزلیہ شاعری میں زندگی کی تلخ حقیقتوں کی پرچھائیاں پائی جاتی ہیں جن میں حسرت اور آرزو بھی ہے اور حرماں نصیبی کا احساس بھی۔ خلش و اضطراب بھی ہے اور سرخوشی و انبساط بھی۔ لیکن ان کی انفرادیت یہ ہے کہ جذبات کی پیشکش

میں کشمکش یا تناؤ کا عنصر نظر نہیں آتا۔ دیکھئے یہ اشعار ۔

زندگی ہے تری پہچان بہت
داستان ایک ہے عنوان بہت

O

حلقہ شام و سحر سے نہیں جانے والا
درد اس دیدۂ تر سے نہیں جانے والا

O

غمِ حیات کے بارِ گراں سے کیا ڈرتے
ہم اہلِ دل تھے دلِ ناتواں سے کیا ڈرتے

O

ہم اپنے گھر ہی میں خود اجنبی سے ہوں جیسے
عجیب حال ہے دیوار و در کی وحشت کا

O

اسی کو ہم شجر سایہ دار کہتے ہیں
جہاں نہ چھاؤں نہ آبِ رواں نہ پھول نہ پات

O

کسی کی راہ کا پتھر کوئی نہیں ہوتا
امینؔ دیکھئے دشمن کو بے حجابانہ

O

آدمی بھی ہے وہ ضروری نہیں
بول جس شخص کے رسیلے ہیں

یہ اشعار ہمارے ذہن اور حواس دونوں کے لیے یکساں کشش رکھتے ہیں۔ ان میں جذبات کی حدّت اور تھرتھراہٹ بھی ہے اور نشیب وفراز وشکست وریخت کا احساس

بھی اور ایک طرح کی خلش اور نا آسودگی کا شعور بھی۔ جذبات و احساسات کی ترسیل بلا کسی روک ٹوک اور بڑی حساسیت کے ساتھ عمل میں آئی ہے لیکن جذبے کی برہنگی یا شور انگیزی کا گزر نہیں۔

امین اشرف مشرقی شعری روایات سے بھی آگاہ ہیں اور مغربی شاعری کے طور طریقے سے بھی واقف۔ فارسی کے شعری روایات اور فارسی بلاغت سے بھی خوب آشنا ہیں۔ جہاں وہ حافظ کی سبک روی سے واقف ہیں تو دوسری طرف قاآنی کی موسیقیت کے اپنے کلام میں برتنے کے اہل بھی۔ ان کے یہاں تشبیہات و استعارات کی نزاکت و ندرت اور انھیں ترتیب دینے کا جو سلیقہ ہے، لفظ و معنی کا ارتباط اور مضمون باندھنے کا جو دلآویز انداز ہے، وہ فن کار کی تخلیقی قوت کے ساتھ ساتھ لسانی ترتیب کا جواز فراہم کرتے ہیں۔ اُن کے یہاں ترکیبیں بڑی اچھوتی اور معنویت کی حامل ہیں اور بڑے قرینے کے ساتھ برتی گئی ہیں مثلاً پیرہن تار، سکوتِ نیم شبی، درونِ دجلۂ دل، رُخِ یقین، غازۂ گماں، برق بے سحاب، ساعتِ نا آفریدہ، دشتِ مہ و سال، مژگانِ خمار آلود، شجر سوزِ جاں، غنچۂ ماہ دو نیم، سوزِ سنگ ریزۂ دل، شعلۂ معطر، گلگونۂ رخسار، تازہ کاریٔ بود و نمود، نکہتِ سیال وغیرہ۔ یہ سب تراکیب فطری اور فکری تخیل کی صورت میں ہمارے جذبے اور احساس کو مسلسل متحرک کرتے رہتے ہیں۔ اس سلسلے میں چند مثالیں ملاحظہ ہوں ۔

ڈوبتی جاتی ہے آواز شب تار کی لَے
جیسے نغمہ کوئی گم کردۂ صحرا ہو جائے

○

خرام ناز سے ہے سوزِ سنگ ریزۂ دل
وہ جسم ہے کہ سلگتی ہوئی قبا کوئی

○

تمام ڈوب رہے تھے درونِ دجلۂ دل
شجر کا ایک بھی پتہ کنارِ آب نہ تھا

○

شکستِ آئینہ ہے اعتبار آئینہ
پتہ کسے دلِ وحشی کے قدر و قیمت کا

پہلے شعر میں ''آوازِ شب تارکی لے'' کا تقابل صحرا میں گم ہو جانے والے نغمہ سے کیا گیا ہے۔ پہلے مصرع میں 'آواز' اور دوسرے مصرع میں 'نغمہ' کی گم شدگی کی ترکیب سازی ہمارے احساس کو لطافت بخشتی ہے اور مفہوم کے ابلاغ میں مدد پہنچا رہی ہے۔ پہلے مصرعے میں کہی ہوئی بات کی تفسیر جس خوب صورت سمعی پیکر کے توسط سے دوسرے مصرعے میں کی گئی ہے، وہ لاجواب ہے۔ دوسرے شعر میں فارسی ترکیب ''سوزِ سنگ ریزۂ دل'' سے جو تاثر پیدا کیا گیا ہے اور پھر اس کے تعلق سے جسم کو سلگتی ہوئی قبا سے تشبیہ فن کار کے خلاقانہ شعور پر دال ہے۔ دوسرے مصرعے میں جو تحیّر اور استعجاب کی کیفیت ہے وہ پہلے مصرعے کی صورتِ حال کا زائیدہ ہے جس میں جذباتی ارتعاشات کی گونج بھی ہے اور خوش گوار تجربے اور حسّی تاثرات کو دراز کرنے کا اہتمام بھی۔ تیسرے شعر میں جو حرکی پیکر اُبھارا گیا ہے اس میں وابستہ یادوں کی باز آفرینی ہے۔ ''درونِ دجلۂ دل'' کی ترکیب اس لیے بھی توجہ کی مستحق ہے کہ جو شے آنکھ سے اوجھل ہو جائے وہ رفتہ رفتہ ذہن سے بھی محو ہو جاتی ہے۔ دوسرے مصرعے میں جو حرماں نصیبی اور اداسی کا احساس ہے اس سے فن کار کی داخلی کیفیت کا انعکاس ہوتا ہے۔ اس میں طنز کا شائبہ تک نہیں۔ چوتھے شعر میں ''شکستِ آئینہ'' کے مقابلے میں ''دلِ وحشی'' کی ترکیب لائی گئی ہے۔ اس سے تعلّی کے پردے میں حرماں نصیبی کو چھپانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسے ہم ایک طرح کی تلون مزاجی سے بھی موسوم کر سکتے ہیں۔ آپ اتفاق کریں گے کہ سید امین اشرف کے یہاں ترکیب سازی کے وسیلے سے جذبات و احساسات کا انعکاس بڑی ہنرمندی

سے کیا گیا ہے۔

سہل ممتنع کی پیش کش اردو غزل کے لیے نئی نہیں۔ اس سلسلے میں چند منفرد شعرا نے اپنی فنی مہارت کا پورا پورا ثبوت فراہم کیا ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ سہل کہنا اور شعریت پیدا کرنا بڑا دشوار عمل ہے۔ ذرا سی لغزش اچھے خاصے شعر کو نثر بنا دیتی ہے۔ امین اشرف کی شاعری کا ایک اہم وصف سہل ممتنع بھی ہے۔ زبان و بیان کی سادگی اور روانی ان کے کلام کی نمایاں خصوصیت ہے۔ اعلیٰ و ارفع خیالات کو بھی عام فہم الفاظ میں پیش کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ اس ضمن میں چند اشعار ملاحظہ ہوں ۔

سوالِ بوسۂ لب پر وہ پہلے
سمر قند و بخارا چاہتا ہے

○

آدمی بھی ہے وہ ضروری نہیں
بول جس شخص کے رسیلے ہوں

○

یوں بھی ہم جی رہے ہیں دنیا میں
جیسے دنیا ہو دور کی آواز

○

اور کیا تھی حقیقتِ دنیا
ہاتھ پر ہاتھ تھا دھرا کچھ دیر

○

زندگی ہے تری پہچان بہت
داستاں ایک ہے عنوان بہت

○

امین اشرف کی غزلوں میں جو شے فوراً ہماری توجہ کو اپنی جانب کھینچتی ہے وہ یہ ہے کہ ان میں ایک نوع کی خود کلامی ملتی ہے جس کے توسط سے وہ اپنی حسّی واردات کو پیش کرتے ہیں اور یہ عمل فن کار کے لیے انکشافِ ذات کا محرک بنتا ہے اور پڑھنے والے کے حسّیات کو بھی مہمیز کرتا ہے۔

بکھرے جاتے ہیں سب اوراق معانی یارب
غور سے دیکھا تو سمجھا ہوں کہ دنیا ہے

O

کس دھند کی چادر میں ہے لپٹی ہوئی آواز
دستک کے سوا کچھ بھی سنائی نہیں دیتا

O

لذتِ درد نہ یارائے شکیبائی ہے
آج کچھ روٹھی ہوئی یہ شبِ تنہائی ہے

O

امین اشرف کی ہے پہچان یہ بھی
بھری محفل میں وہ تنہا ملے گا

اساطیری کردار و واقعات اور مذہبی روایات انسان کی سائیکی سے بڑا گہرا تعلق رکھتے ہیں۔ ادب و شاعری میں اساطیر کا استعمال، تلمیحی اشارے فن کار کے مافی الضمیر کو ادا کرنے میں کلیدی رول ادا کرتے ہیں۔ اس سے سب سے بڑا فائدہ یہ ہوتا ہے کہ قاری غور و فکر پر مجبور ہو کر مفہوم کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے اور مفہوم کی تفہیم کے بعد تمام تاریخی واقعات اس کی نگاہ کے سامنے ہوتے ہیں اور اسے ذہنی لطف و مسرّت حاصل ہوتی ہے۔ امین اشرف نے مختلف تہذیبی، تمدنی، تاریخی و اساطیری عناصر پر مشتمل تلمیحات و استعارات کا خلاقانہ استعمال کیا ہے جو فن کار کی جودت طبع پر دال ہے۔ دیکھیے یہ اشعار۔

ہے یہ سکندری بھی کفِ پائے بے زری
اے صاحبانِ حرص و ہوا ، ہوش میں ذرا

○

کبھی یہ تختِ سلیماں ، کبھی صبا رفتار
نشہ چڑھا تو سمندِ خیال ایسا تھا

○

جھکی تھی ایک ہی محور پہ شرمسار نظر
ترا شباب بھی قارون کا خزانہ ہوا

یہ اشعار امین اشرف کی تاریخی بصیرت اور متنوع مشاہدات کا ثبوت فراہم کر رہے ہیں۔ واقعات کے بیان کے لیے جو الفاظ استعمال کیے گئے ہیں ان میں معنیٰ و مفاہیم کی ایک دنیا آباد ہے۔ تمام صنعتیں خیالات کی ترسیل و ابلاغ میں معاون ہوتی ہیں اور فن کار کے حکیمانہ تفکر اور شاعرانہ تخیل کی عمدہ مثال بھی پیش کرتی ہیں۔

مذکورہ بالا فکری و فنی رموز و نکات کے علاوہ امین اشرف کی غزلوں میں جو شعری طریقۂ کار ہماری توجہ کو مبذول کرتے ہیں ان میں صوفیانہ اصطلاحیں، تخلیقی استعارے، تلطف افزا تضاد، غنائیت، موسیقیت، پیکر تراشی وغیرہ ان کی شاعری کا امتیازی وصف ہے اور یہی خوبی امین اشرف کی اردو شاعری میں ایک شناخت متعین کرتی ہے۔

○○

بلندیٔ فکر اور شدّتِ احساس کا شاعر

منظور ہاشمی

اردو کے ممتاز شاعر منظور ہاشمی کا مختصر علالت کے بعد ۲۹ر جنوری ۲۰۰۸ء کو دن کے ساڑھے گیارہ بجے انتقال ہوگیا۔ وہ ۴۷ سال کے تھے۔ خیال واحساس کی نُدرت، لفظوں کی تراش خراش، جرأت مندانہ اظہار اور تنہائیوں کو انجمن کرنے کی معنی خیز کوشش کے باعث اُن کی شاعری عصرِ حاضر کے تناؤ بھرے ماحول میں اُمید کی کرن دکھاتی ہے۔

منظور ہاشمی کا پچپن (۵۵) سالہ شعری سفر مسلسل ارتقا پذیر رہا ہے۔ یادش بخیر، میری اُن سے پہلی ملاقات ۱۹۷۹ء میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ اردو میں ہوئی۔ میں ایم اے سال اول کے سیکنڈ سمسٹر میں تھا۔ منظور صاحب مولانا آزاد لائبریری میں اسسٹنٹ لائبریرین کی حیثیت سے کام کر رہے تھے اور پرائیویٹ ایم اے (اردو) کا امتحان دے رہے تھے:

> ''قد لانبا، جسم چھریرا، رنگ گورا، چہرہ لمبا، پیشانی چوڑی، آنکھیں بڑی بڑی، ناک لمبی، مونچھیں چھوٹی تراشی ہوئی، ہونٹوں پر تبسم، سینہ کشادہ، بال سلیقے سے اوپر کو کڑھے ہوئے، چال میں میانہ روی''۔

دل کو موہ لینے والی اس شخصیت نے پہلی ہی ملاقات کو قربت میں بدل دیا۔ وہ عمر میں مجھ سے تقریباً بیس سال بڑے تھے لیکن اپنے رکھ رکھاؤ اور رویے میں کبھی اس کو مانع نہیں ہونے دیا۔ شاید یہی وجہ تھی کہ جب میری اہلیہ (ڈاکٹر سیما صغیر) نے مجھے فون پر اطلاع دی تو کانوں کو یقین نہیں آیا۔ کلاس روم سے نکلتے ہی میں نے اُن کی بیٹی رخشاں شاہین کو فون کیا تو اُس نے زار و قطار روتے ہوئے تصدیق کی کہ ہاں ابو نہیں رہے۔ میں ابھی ابھی اُنھیں فیروز نرسنگ ہوم سے لے کر آئی ہوں۔ آپ لوگ فوراً گھر آجائیے، امّی کا بُرا حال ہے۔

پلک جھپکتے ادب کا ایک باب بند ہو گیا۔ ایک اچھا انسان، مخلص دوست اور معتبر شاعر ہم سے جُدا ہو گیا۔ شعر و شاعری کا شوق اُنھیں ورثے میں ملا تھا۔ والد سید اطہر حسین اطہر تخلص رکھتے تھے۔ ماں، حسینہ بانو میلاد و نعت پڑھتی تھیں۔ ایسے صاف ستھرے ماحول میں منظور ہاشمی ۱۴ رستمبر ۱۹۳۳ء کو بدایوں میں پیدا ہوئے۔ نام منظور نبی ہاشمی رکھا گیا۔ ابتدائی تعلیم بدایوں اور بریلی میں ہوئی۔ آگرہ یونیورسٹی سے گریجویشن کیا۔ تلاش معاش کے ساتھ ادبی اُفق کی جانب گامزن ہوئے۔ تلاش و جستجو کے اس سفر میں عائشہ بیگم (عائشہ ہاشمی) شریک سفر ہوئیں تو قسمت کے بند دروازے کھلتے چلے گئے۔ محترمہ بنارس کی رہنے والی تھیں۔ شادی سے کچھ عرصہ قبل ہی اُن کے بزرگ بدایوں میں بس گئے تھے۔ یہ خاندان اطہر حسین صاحب کو پسند آیا اور عائشہ بیگم اُن کے گھر کی بہو بن گئیں۔ منظور ہاشمی اپنی بیگم کا بے حد خیال رکھتے تھے۔ اُن کے چار بیٹے اور دو بیٹیاں ہیں (۱۔ مسعود اختر ۲۔ شاہد اقبال ۳۔ رخشاں شاہین ۴۔ جاوید انور ۵۔ منصور حسن ۶۔ یاسمین نگار)۔

منظور ہاشمی نے ۱۹۶۳ء میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے بی ایل ایس سی کا امتحان پاس کیا۔ پہلا تقرر جی بی پنت یونیورسٹی آف ایگریکلچر اینڈ ٹیکنالوجی میں ہوا۔ اگست ۱۹۶۶ء میں پروفیشنل اسسٹنٹ کی حیثیت سے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ تعلیمات میں تقرر ہوا۔ ۱۹۷۸ء میں وہ اسسٹنٹ لائبریرین کی حیثیت سے

مولانا آزاد لائبریری آ گئے۔ اسی دوران انھوں نے اردو اور انگریزی میں ایم اے کیا۔ تین سال کی چھٹی لے کر (۸۰ تا ۸۳) سعودی عرب گئے۔ ۱۹۸۹ء میں ڈپٹی لائبریرین (مولانا آزاد لائبریری، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ) ہوئے۔ ستمبر ۱۹۹۳ء میں ملازمت سے سبکدوش ہوئے۔ وہ جس سال ملازمت سے وظیفہ یاب ہوئے اُسی سال ان کے احباب کا شعبۂ اردو میں مستقل لکچرر کی حیثیت سے تقرر ہوا۔ منظور ہاشمی نے نہ صرف دلی مسرت کا اظہار کیا بلکہ باقاعدہ جشن بھی منایا۔ وہ ہمیشہ اپنے دوستوں کی خوشیوں میں خوش ہونے والے زندہ دل انسان تھے۔

کہا جاتا ہے کہ جو آدمی جس پیشہ میں رہتا ہے، اُس کا عادی ہو جاتا ہے۔ یہ بات منظور ہاشمی پر پوری طرح صادق آتی ہے۔ وہ تمام عمر کتب خانے سے وابستہ رہے۔ یہاں تک کہ چھٹی کے دنوں میں یا شام کے وقت وہ مکتبۂ جامعہ اور ایجوکیشنل بک ہاؤس میں اپنا وقت گزارتے تھے۔ مکتبہ میں جب تک بزمی بھارتی رہے، بزم جمتی رہی پھر مرکز ومحور ایجوکیشنل بک ہاؤس ہو گیا۔ اُن کے احباب کی طویل فہرست ہے۔ ابن فرید، نوری شاہ، شہپر رسول، طارق چھتاری، مسعود مرزا، سبطین اخگر، اسعد بدایونی، احتشام اختر، حسن سُبحانی، تسکین زیدی، شافع قدوائی، انجم نعیم وغیرہ اُن کے حلقۂ احباب کے خاص رُکن تھے۔

وہ بااخلاق، متواضع اور وضع دار قسم کے انسان تھے۔ مداحوں اور رقیبوں، دونوں سے خندہ پیشانی سے پیش آتے۔ سادگی و تصنع سے عاری شخصیت میں نازک مزاجی بھی حد درجہ تھی۔ وہ ضدی تھے لیکن صُلح کن بھی۔ جلد روٹھ جانے اور جلد مان جانے والا یہ انسان کینہ پرور قطعاً نہیں تھا بلکہ فطرتاً ملنسار اور رحم دل تھا۔ اچھے شعر یا ادبی نکات پر تبسم فرمانا اُن کی عادت میں شامل تھا۔

منظور ہاشمی محض مشاعروں یا ادبی نشستوں میں ہی شرکت نہیں کرتے بلکہ اُن کا معقول اہتمام اور انتظام بھی کرتے تھے۔ 'کارواں کلب'، 'احباب'، 'ویژن' وغیرہ میں تو وہ عہدیدار کی حیثیت رکھتے تھے۔ 'سنڈے کلب' اور 'بنجارا' کی رونق بھی

اُن ہی کے دم سے تھی۔ ادبی بحثوں میں وہ دل کھول کر حصہ لیتے اور کسی سے مرعوب نہیں ہوتے تھے۔ مسعود مرزا نیازی یا شافع قدوائی سے لسانی تجربوں پر ہونے والی گفتگو میں وہ برابر شریک ہوتے تھے۔ اضافت اور حروفِ اضافت سے چھٹکارا پانے کی کوشش کو سراہتے تھے حالانکہ انھوں نے خود اس پر کبھی عمل نہیں کیا بلکہ یہ جواز پیش کرتے تھے کہ حروفِ اضافت کے ایک دم غائب ہوجانے سے الفاظ میں جو اجنبیت پیدا ہوجائے گی اُس سے غزل کی آب کچھ کم ہوجائے گی۔

منظور ہاشمی کی طبیعت میں سخن فہمی و سخن سنجی شروع سے تھی۔ علی گڑھ کی صحبتوں نے اس میں جلا بخشی۔ اُن کا شعری سفر ۱۹۵۲ء میں شروع ہوا۔ ابتدا سے اُن کے کلام میں مزاح کی وہی چاشنی رہی جو گفتگو میں تھی۔ پہلا شعری مجموعہ ''بارش'' کے عنوان سے ۱۹۸۱ء میں منظر عام پر آیا۔ ادبی حلقے میں اسے بہت پسند کیا گیا۔ غزلوں کے اس مجموعے میں حمد، نعت، قطعات کے ساتھ دوغزلہ، سہ غزلہ اور طویل غزلیں بھی ہیں لیکن زیادہ تر غزلیں پانچ سات شعر تک ہی ہیں اور اس کا اہتمام انھوں نے بڑی حد تک بعد کے مجموعوں ''آب'' اور ''سخن آباد'' میں بھی رکھا ہے۔

منظور ہاشمی کا دوسرا شعری مجموعہ 'آب' کے نام سے ۱۹۹۴ء میں اور تیسرا مجموعہ 'سخن آباد' کے عنوان سے ۲۰۰۵ء میں شائع ہوا۔ اُن کے منتخب کلام کو شاعر اور صحافی جناب سُریش کمار نے ''پھولوں کی کشتیاں'' کے نام سے ہندی میں منتقل کیا اور اپنے مقدمے کے ساتھ اُسے ۲۰۰۵ء میں شائع کرایا۔ غیر مطبوعہ کلام کے علاوہ اُن کی بہت سی غزلیں اور چند نظمیں جو مختلف رسالوں میں چھپ چکی ہیں مگر ابھی مجموعہ کی شکل میں نہیں آئی ہیں، ادبی ورثے کی حیثیت سے بیگم صاحبہ کے پاس محفوظ ہیں۔

طبیعت کی روانی، بلندیٔ فکر اور شدتِ احساس منظور ہاشمی کی شاعری کے نمایاں اوصاف ہیں۔ ان کے کلام میں ''پانی'' کلیدی لفظ بن کر اُبھرا ہے۔

آب، پیاس، آنسو، گنگا جل، ندی، دریا، سمندر، ساحل، کشتی، بادبان، بادل، بارش، سراب وغیرہ ایسے الفاظ ہیں جنھیں تشبیہہ، استعارے اور علامت کے طور پر استعمال کر کے منظور ہاشمی نے زندگی اور کائنات کے مظاہر کو نہایت خوبی سے منعکس کیا ہے۔

جس کے پانی کو دعا دیتی رہی پیاسی زمیں
ایک دن فصلیں وہی دریا بہا کر لے گیا

○

تیز پانی کے مسافر ہیں ہمیں کیا معلوم
کس کی منزل ہے کہاں، کون کہاں پر اُترے

○

اگر بڑھی نہ زمینوں کی پیاس کی شدّت
تو بادلوں میں روانی کہاں سے آئے گی

○

جانے کہاں سے دور کے چشمے اُبل پڑے
ہنسنا پڑا تو آنکھ سے آنسو نکل پڑے

○

مکاں ہی رستے میں آگیا تھا
ندی تو اپنے بہاؤ پر تھی

○

ریگِ ساحل پہ ہر اِک موج نے یہ لکھا تھا
ہم بھی پیاسے ہیں کوئی ہم کو بھی پانی دے دے

○

منظور ہاشمی کے یہاں انسانی جذبات واحساسات کو متشکل کرنے کا عمل

فطری اور لہجہ نرم و خوشگوار ہے۔ چند اشعار ملاحظہ فرمائیں ۔

کبھی کبھی تو وہ اتنی رسائی دیتا ہے
کہ سوچتا ہے تو مجھ کو سُنائی دیتا ہے

O

لاش اُبھری تو کئی نام لکھے تھے اُس پر
کتنے حیران ہوئے مجھ کو ڈبونے والے

O

بہت گمان تھا ، موسم شناس ہونے کا
وہی بہانہ بنا ہے ، اداس ہونے کا

O

پھولوں کی کشتیاں ہیں سمندر ہے رنگ کا
پھر قافلہ روانہ ہوا ہے اُمنگ کا

O

فضائیں نغمہ پرور، خلوتِ جاں شاد کرتے ہیں
ہم اپنے خانۂ دل میں، سخن آباد کرتے ہیں

O

منظور ہاشمی کی شخصیت اور شاعری دونوں میں بے جا نمود و نمائش، تصنع و تکلف اور مبالغہ آرائی سے گریز نظر آتا ہے۔ انھوں نے اپنے قرب و جوار سے جو کچھ اخذ کیا اس کو براہِ راست اظہار کا ذریعہ بنایا اور وہ بھی عام فہم انداز میں۔ سہل ممتنع کا یہ انداز ملاحظہ ہو ۔

گھر سے نکل پڑے ہیں تو کیا دشت کیا چمن
اب راستہ ہے اور ہمارا نصیب ہے

O

مسلسل اب سفر کرنا پڑے گا
یہ رستہ معتبر کرنا پڑے گا

O

رواں دواں ہیں ، ہوا پر ، سواریاں کیسی؟
جنھیں درخت بھی ، جھک کر سلام کرتے ہیں

O

راستہ تو بدل کے دیکھ لیا
اب کے منزل بدل رہا ہوں میں

O

سفر میں کام آئیں گی تمہارے
دعائیں ساتھ کرنا چاہتا ہوں

O

انھوں نے صنعتِ تضاد کا بڑا برمحل استعمال کیا۔ ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں ۔

خطا تو اور زمینیں بھی کرتی رہتی ہیں
تو صرف ہم پہ ہی کیوں آسمان ٹوٹتا ہے

O

خیال وخواب میں اس سے سخن کرنا بھی آتا ہے
ہمیں تنہائیوں کو انجمن کرنا بھی آتا ہے

O

شاخیں رہیں تو پھول بھی پتے بھی آئیں گے
یہ دن اگر برُے ہیں تو اچھے بھی آئیں گے

O

منظور ہاشمی کی قادر الکلامی کی ایک اور مثال مشکل زمینوں کا استعمال

ہے۔انھوں نے سنگلاخ زمینوں میں خوبصورت اور رواں دواں اشعار قرینے سے نکالے ہیں۔

کھلی ہے چاندنی، اور شاہزادے کی، سواری آنے والی ہے

پانچ شعر کی اس غزل میں باری/ بہاری/ آہ وزاری/ شہریاری خوبصورت قافیے ہیں جن کے توسط سے انھوں نے حیات وکائنات کے مختلف مظاہر کا معنی خیز بیان کیا ہے۔ بے جا الفاظ کی بازی گری سے گریز ان کا امتیازی وصف ہے کہ انھوں نے جمالیات، محبت اور فطرت کی آمیزش سے نہ صرف غزل کو ایک خاص لحن عطا کیا ہے بلکہ آج کی معاشرتی اور سیاسی صورت حال سے بھی ان کی شاعری بے نیاز نہیں ہے۔ انھوں نے مثبت سوچ اور شگفتہ لب ولہجہ کی وجہ سے ہم عصر اردو شاعری میں اپنی ایک الگ پہچان بنائی ہے۔

○○

معین احسن جذبیؔ

الم پسند طبیعت کا منفرد ترقی پسند شاعر

گزشتہ صدی کے آخری ساٹھ ستر برس میں اردو شاعری کو ثروت مند بنانے میں جن فنکاروں نے اپنی تخلیقی توانائی کا ثبوت فراہم کیا ہے ان میں ایک نمایاں اور ممتاز نام معین احسن جذبیؔ کا ہے۔ جذبیؔ نے طویل عمر پانے کے باوجود قلیل ادبی سرمایہ چھوڑا ہے تاہم ترانوے برس کے اِس فنکار کا ذہن ہمیشہ بیدار رہا ہے۔ نثر میں چند مضامین اور ''حالی کا سیاسی شعور'' کے عنوان سے تحقیقی مقالہ جس پر پی ایچ ڈی کی ڈگری تفویض ہوئی ہے۔ شاعری میں انتیس نظمیں اور چورانوے غزلیں ہیں۔ شاید الفاظ کے انتخاب و استعمال اور ان کے در و بست پر بہت زیادہ توجہ صرف کرنے کی وجہ سے کلام کا سرمایہ مختصر ضرور رہا ہے مگر اس محتاط رویے نے شاعری کے درجۂ بلاغت کو بلند کر دیا ہے۔

ترقی پسندی کے علمبردار جذبیؔ کے ۷۷ سالہ ادبی سفر میں غزل کو فوقیت اور نظم اور نثر کو ثانوی حیثیت حاصل رہی۔ چلیے پہلے ضمنی درجہ اختیار کرنے والے ادب کا مطالعہ کریں۔ عقلیت سے ترقی پسندی تک کی مسافت کو جذب کر لینے والی نثری تحریروں میں ان کا تحقیقی مقالہ ''حالی کا سیاسی شعور'' گہری تنقیدی فہم کا ثبوت دیتا ہے۔ اس میں جذبی نے مدلل طریقے سے یہ ثابت کیا ہے کہ حالیؔ اگر چہ سرسید

ہی کے توسط سے اپنے دور کے بیشتر مسائل سے روشناس ہوئے لیکن ان مسائل پر وہ اپنی آزادانہ رائے بھی رکھتے تھے۔ اس مقالے میں انھوں نے برطانوی تسخیر و اقتدار کے اثرات کو ہندوستانی تہذیب و معاشرت میں تلاش کرتے ہوئے تصورِ مفاہمت کی نفی کی ہے کہ سائنس کی بدولت انسان نے فطرت کی قوتوں پر قابو پا کر کائنات کی تسخیر شروع کر دی تھی۔ اس میں تحقیق و ایجاد کی صلاحیتیں بیدار ہو چکی تھیں نتیجتاً نت نئی فتوحات سامنے آ رہی تھیں۔

انقلابی عہد کو احاطۂ تحریر میں لاتے ہوئے حالؔی کو فوقیت دینے کی وجہ یہ ہے کہ حالؔی نے سماجی زندگی میں امراء و رؤسا کے بجائے مسلم متوسط طبقے کو بنیادی حیثیت دی۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''حالؔی دراصل سماجی اصطلاحات کے ذریعے مسلمانوں میں ایک متوسط طبقہ پیدا کرنا چاہتے تھے۔ اسی طبقے میں انھیں وہ صلاحیت نظر آتی تھی جو قوم کی ڈوبتی ہوئی کشتی کو منجھدار سے نکال کر کنارے تک پہنچا سکتی تھی۔ یوں تو مسلمانوں میں صاحبِ ثروت بھی تھے اور علمائے مذہب بھی، لیکن حالؔی کو ان سے کوئی خاص توقع نہ تھی کیوں کہ یہ اپنے حال میں مست تھے اور وہ اپنے خول میں بند۔ نئے حالات اور نئے تقاضوں سے نا انھیں واقفیت نہ انھیں دلچسپی۔'' (ص۔۱۵۳)

ابھرتے ہوئے اس معاشرے کو عصبیت، قدامت پرستی، تنگ نظری اور ہٹ دھرمی سے بچانے کے لیے حالؔی نے اقتصادی صورتِ حال کو مرکزِ توجہ بنایا اگر چہ ان کا سماجی اور معاشی نظریۂ اصلاح وہی ہے جو سرسید کا تھا لیکن حالؔی کا اضافہ یہ ہے کہ وہ اس کے عملی پہلو پر بھی غور کرتے ہیں اور وہ بھی معاشی حالت کے پس منظر میں۔ جذبؔی لکھتے ہیں:

> ''حالؔی کا مفہوم یہ ہے کہ جب تک مسلمانوں کی معاشی حالت

درست نہیں ہوتی اس وقت تک کسی قسم کی اخلاقی اصلاح ممکن نہیں۔ وہ اگرچہ شاہ ولی اللہ کی طرح صاف طور سے اخلاق کو اقتصادیات کے تابع قرار نہیں دیتے لیکن ان کی نظر سے یہ نکتہ پوشیدہ نہیں کہ تجارت یا دست کاری سے اخلاق پر کیا اثر پڑتا ہے اور اقتصادی رشتے کس طرح سیرت پر اثر انداز ہوتے ہیں۔'' (ص۔۱۳۰)

ترقی پسند ادبی تحریک نے بھی اقتصادی قوتوں کے وسیع تر عوامل کی طرف توجہ دلائی۔ جذبی روزِ اول سے اس تحریک سے وابستہ رہے۔ انھوں نے اِس تحریک کے زیرِ اثر کئی کامیاب نظمیں کہی ہیں مثلاً میرے سوا، سخن مختصر، ہلال عید، حسنِ برہم، موت، طوائف، توہم، تقسیم، نیا سورج، میرا ماحول، میری شاعری اور نقاد، وبائے تحقیق، فطرت ایک مفلس کی نظر میں، اختر اوریںوی، مجاز، آل احمد سرور کی خدمت میں یا پھر فیضؔ اور سجاد ظہیر کی گرفتاری پر لکھی گئی ان کی نظمیں ادبی حلقے میں بے حد پسند کی گئیں۔ نجی طور پر انگنت مشکلات میں گھرے ہونے کے باوجود چاند اور چاندنی کے روایتی انداز سے جدا، مارکسی لب و لہجہ میں اس سے مخاطب ہوتے ہوئے ''ہلالِ عید'' کے عنوان سے نظم کہی ہے جس میں سرمایہ داری اور غریبی کو موثر انداز میں موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ ترقی پسندوں کی پہلی کل ہند کانفرنس کے چند ماہ بعد انھوں نے نظم ''فطرت ایک مفلس کی نظر میں'' لکھی۔ ایک غریب فطرت کے بارے میں کیا سوچتا ہے؟ کیسے سوچتا ہے؟ نظم کے لہجے اور تیور نے ہر ایک کو چونکا دیا۔ ایک غریب کے لیے فطرت کے سارے مناظر بے کار ہیں۔ حسین و دلفریب دنیا کسی کام کی نہیں ہے اگر وہ بھوکا ہے تو بھوکے شخص کے لیے روٹی مذکورہ تمام خوبصورت نظاروں پر بھاری پڑتی ہے۔ شکوہ و شکایت کا لہجہ ضرور ہے مگر منطقی دلائل سے بھرا ہوا ہے۔ موسمِ بہار، چاندنی راتیں اور خوشگوار ہوائیں غریب کے لیے نہیں کہ اس سے وہ شکم سیر نہیں ہوتا۔ سورج کی گرم شعاعیں اور ژالہ باری بھی ایسے میں

بے مصرف ہے۔ زہرہ اور پروین کی بھی کوئی اہمیت نہیں۔ اہمیت ہے تو روٹی اور پیسے کی۔ نظم میں ایک ارتقا ہے جو جزئیات کے ساتھ سلیقہ سے آگے بڑھتا ہے۔ آخری شعر ؂

جب جیب میں پیسے بجتے ہیں، جب پیٹ میں روٹی ہوتی ہے
اس وقت یہ ذرہ ہیرا ہے، اس وقت یہ شبنم موتی ہے

نظم کا ماحصل ہے۔

''ہلالِ عید'' اور ''فطرت ایک مفلس کی نظر میں'' دونوں نظموں میں براہِ راست تخاطب کا طریقہ، رواں اور وضاحتی انداز ترقی پسند ادبی تحریک سے وابستگی کا غماز ہے۔

غریبوں، مزدوروں اور کسانوں کے علاوہ اس عہد میں نثر اور نظم دونوں میں طوائف کی کسمپرسی کو اجاگر کیا جا رہا تھا۔ جذبی نے بھی 'طوائف' کو نئے انداز سے متعارف کرایا ؂

اپنی فطرت کی بلندی پہ مجھے ناز ہے کب
ہاں تیری پست نگاہی سے گلہ ہے مجھ کو
تو گرا دے گی مجھے اپنی نظر سے ورنہ
تیرے قدموں پہ تو سجدہ بھی روا ہے مجھ کو

بلندی اور پستی کے تصورات میں لپٹی ہوئی یہ نظم نہ صرف احساسات و جذبات میں تلاطم پیدا کرتی ہے بلکہ اُسے طرفگی، ارتکاز اور سوز نے نئی تہہ داری اور نیا ارتقائے خیال بخشا ہے۔ دیگر نظموں میں ''موت'' اور ''نیا سورج'' بہت مشہور ہوئی ہیں۔ موت سے نجات نہیں لیکن انسان کی زندہ رہنے کی لگن اور کچھ کر گزرنے کا حوصلہ ایک ایسی زبردست قوت ہے جو موت سے ڈر کر مضمحل نہیں ہوتی بلکہ زندہ رہنے کے لیے کچھ اور وقت طلب کر کے زندگی سے اپنی محبت اور وفاداری کا یقین دلاتی ہے۔ نظم کی ابتدا ہی سے یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ متکلم کی وابستگی زندگی کے ساتھ ہے ؂

اپنی سوئی ہوئی دنیا کو جگا لوں تو چلوں
اپنے غم خانے میں اِک دھوم مچا لوں تو چلوں
اور ایک جامِ مے تلخ چڑھا لوں تو چلوں
ابھی چلتا ہوں ذرا خود کو سنبھالوں تو چلوں

''نیا سورج''، تقسیمِ ہند کے تین ماہ بعد منظرِ عام پر آئی۔ یہ نظم محبت و مساوات اور آپسی بھائی چارے کو روندتی ہوئی آزادی پر کچھ نئے سوالات قائم کرتی ہے اور قاری کو نئے سِرے سے سوچنے پر مجبور کرتی ہے۔

جذبی کا عہد سیاست میں سامراجی طاقتوں کی باہمی کشاکش، اشتراکیت کے عروج اور ادب میں ترقی پسند تحریک کے ارتقاء کا زمانہ تھا۔ جذبی کا شمار ایسے فنکاروں میں ہوتا ہے جنھوں نے ترقی پسند ادبی جمالیات کا اثر ضرور قبول کیا لیکن ان کے یہاں اعتدال پسندی اور اندازِ فکر کی کچھ ایسی صورتیں ملتی ہیں جو انھیں دوسرے ترقی پسند شعراء سے ممتاز کرتی ہیں۔ انھوں نے جہاں نئی حسیت، تخلیقی برتاؤ اور جذباتی وفور کے ذریعہ رمز و ایماء کے پیرایے میں روحِ عصر کو سمونے کا فریضہ انجام دیا ہے تو دوسری طرف غنائیت کے وسیلے سے ایک ایسی دنیا خلق کی ہے جو صحیح معنوں میں کشادہ اور جمالیاتی ذوق کے تسکین کا سامان بہم پہنچاتی ہے۔ معین احسن جذبی نے اپنے ترقی پسند ہونے کا اعتراف جس انداز میں کیا ہے وہاں بھی ان کا احتیاط، اعتدال اور توازن قائم ہے۔ شمس کنول کو دیے گئے ایک انٹرویو میں اپنے مؤقف کی وضاحت کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''میرے ترقی پسند ہونے میں آپ کو کوئی شک نہیں ہونا چاہیے لیکن ترقی پسند ہونے کے لیے ضروری نہیں کہ اپنی تخلیق کو کسی سیاسی نعرے سے بھی ملوث کیا جائے۔ دراصل ہر ایک کے پاس اپنی ایک عینک ہوتی ہے۔ اسی سے وہ ہر شے کو دیکھتا ہے۔''

جذبی بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں۔غزل میں بھی انھوں نے روایت کے شعور، عصری حسیت اور اپنی جدت طبع کی وجہ سے اپنی انفرادیت کو قائم رکھا۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن:

''جذبی کی شاعری کا ایک خاصہ یہ بھی رہا ہے کہ وہ تقاضے یا رواج کے مطابق شاعری نہیں کرتے بلکہ احساس کو اپنا رہ نما بناتے ہیں اور جس احساس کو وہ سچا اور کھرا مانتے ہیں اس کے لیے وہ مناسب اظہار پالیتے ہیں اور وہ شعر کے سانچے میں ادا ہو جاتا ہے......''

یوں تو جذبی تقریباً سات دہائی تک شاعری کی وادی سے وابستہ رہے لیکن ان کا شعری سرمایہ ہم عصر فنکاروں سے بہت کم رہا۔ ان کے یہاں ترقی پسند تحریک کے Menifesto کے بموجب دار و رسن اور زنجیر و سلاسل کا ذکر تو ہے لیکن انھوں نے ادبی ہنگاموں اور مصلحت پسندی سے اپنے آپ کو دور رکھا۔ پہلے شعری مجموعے ''فروزاں'' کے دیباچے میں اپنے نظریے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ہمارے لیے مارکسی نقطۂ نظر پیدا کرنا نہایت ضروری ہے، اگر ہم واقعی اپنے آپ کو ترقی پسندی کا علمبردار کہتے ہیں۔ لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ مارکس کے نظریات کو رنگین یا پر شوکت الفاظ میں نظم کر دیا جائے۔ ایک شاعر کی حیثیت سے ہمارے لیے جو چیز سب سے زیادہ اہم ہے وہ زندگی یا زندگی کے تجربات ہیں لیکن کوئی تجربہ اس وقت تک موضوعِ سخن نہیں بن سکتا جب تک اس میں شاعر کو جذبے کی شدت اور احساس کی تازگی کا یقین نہ ہو جائے۔''

انھوں نے اپنے اس نظریے کو عملی طور پر پوری توانائی کے ساتھ اپنی شاعری میں برتا ہے۔ جذبی نے غزل کے روایتی مضامین اور لفظیات کو نئے مفاہیم بخشے ہیں۔

حبیب ومحبوب اور رقیب کے مثلث کے حوالے سے معاشرے کو دیکھا ہے۔ ان کی غزلوں میں حیاتِ کائنات کی دلکشی اور اس کی نغمگی سے ہم آہنگ ہونے کی کیفیت ہے۔ انھوں نے اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں فانی بدایونی کو اپنا کلام دکھلایا تھا۔ فانی کے مخصوص رنگ کا عکس جذبی کی غزلوں میں کہیں کہیں نظر آتا ہے۔ ان کے اشعار میں جو مجبوری، بے چارگی، پامالی اور خستگی ہے وہ ان کی اپنی ہے لیکن زندگی کی تلخیوں اور محرومیوں کی وجہ سے مایوسی، عدم اعتماد اور غیر یقینی کی جو لمحاتی فضا پیدا ہوتی ہے وہ فانی کے قریب لے جاتی ہے۔ بیشتر ناقدین نے ان کی الم پسندی کی نشاندہی کی ہے کہ انھوں نے اپنے ملال کو اس حد تک جذب کیا کہ ان کی ہر لَے درد و غم کی لَے ہو گئی۔ اور یہی لَے انھیں فانی کے قریب لے گئی مگر جذبی کی المیہ شاعری فانی کی قنوطی کیفیت سے جدا ہے۔ دونوں جدید اردو غزل کے معماروں میں ہیں۔ دونوں ہی کم گو اور کم آمیز ہیں لیکن مزاج اور محسوسات کے اعتبار سے دونوں کے تخلیقی سروکار مختلف ہیں۔ جذبی کے یہاں فن کا جو سلیقہ اور فکر کی گہرائی ہے وہ ان کے کلام کو ایک منفرد حسن بخشتی ہے جب کہ عام طور سے فانی کا نام آتے ہی ذہن میں ایک روتے بسورتے شخص کی تصویر اُبھرتی ہے حالانکہ فانی کے کلام میں بھی تنوع کی کمی نہیں ہے۔ ہماری تنقید نے اُن کی قنوطیت کو موضوع بنا کر ان کی شاعری کے صرف ایک رُخ پر توجہ مرکوز رکھی۔ یہاں تقابلی مطالعہ مقصود نہیں محض غم و الم کی کیفیات کو برتنے کا ذکر ہے۔

میرے خیال میں معین احسن جذبی کا فکری پس منظر ایک ایسا مثلث بناتا ہے جس کے تین زاویے ہیں ----- کلاسیکی شعری روایات، اختر شیرانی کی رومانیت اور پھر اس کے بعد ترقی پسندی۔ کلاسیکی شعری روایات کے تحت ان کی ذہنی تربیت کا ہی نتیجہ ہے کہ ان کی شاعری میں احتجاج یا بغاوت کے عنصر کے بجائے تحمل، انسانی دردمندی اور جذبات و احساسات کی تازگی مترشح ہے۔ عصری ہنگامی موضوعات کو بھی کلاسیکی اور روایتی انداز میں اس طرح پیش کرتے ہیں کہ

گداز اور نشتریت اپنی جگہ پر قائم رہتی ہے۔ درج ذیل اشعار میں پہلا شعر اگر ترقی پسند طرز احساس اور طرز بیان کا نمائندہ ہے تو بعد کے دو شعر غزل کی اُس شاعری کا حصہ ہیں جس میں وقت اور تاریخ سے قطع نظر انسان کے بنیادی تجربات کا بیان ملتا ہے۔

وہ غلامی کا لہو جو تھا رگ اسلاف میں
شکر ہے جذبی کہ اب ہم نوجوانوں میں نہیں

○

ہم غم کے ماروں کی محفلیں بھی دیکھی ہیں
ایک غمگسار اُٹھا ، ایک غمگسار آیا

○

زندگی ہے تو بہر حال بسر بھی ہوگی
شام آئی ہے تو آئے کہ سحر بھی ہوگی

پہلے شعر کے لہجے میں جو قطعیت ہے اس کی جگہ دوسرے اور تیسرے شعر میں ایک حُزن نے لے لی ہے یعنی زندگی کا جو تجربہ شاعر کو ہوا ہے اس سے گریز ممکن نہیں۔ یہ تجربات رجائی نہیں ہیں لیکن پختہ کار شاعر ہر قسم کے تجربے کو نغمے میں ڈھالنے کا ہنر جانتا ہے۔ ان اشعار کی حلاوت اور نغمگی اُس انکسار سے آئی ہے جو زندگی کے حقائق کو قبول کرتا ہے کہ دنیا میں جو کچھ ہوتا ہے ضروری نہیں کہ ہماری مرضی سے ہو۔ اس سلسلے میں ان کی ایک مشہور غزل کے چند اشعار کو پیش کرنے پر اکتفا کروں گا جن میں جذبی نے اپنی حقیقت پسندی سے کام لے کر شاعر کے انفرادی احساس کو فوقیت دی ہے۔ انسان کے احساسات مربوط اور مستقل نہیں ہوتے۔ یہ آنی جانی کیفیات ہیں۔ ان میں تضاد بھی ہوتا ہے۔

مرنے کی دعائیں کیوں مانگوں ، جینے کی تمنا کون کرے
یہ دنیا ہو یا وہ دنیا اب خواہش دنیا کون کرے

جب کشتی ثابت و سالم تھی ، ساحل کی تمنا کس کو تھی
اب ایسی شکستہ کشتی پر ساحل کی تمنا کون کرے
جو آگ لگائی تھی تم نے ، اس کو تو بجھایا اشکوں نے
جو اشکوں نے بھڑکائی ہے، اس آگ کو ٹھنڈا کون کرے
دنیا نے ہمیں چھوڑا جذبی ، ہم چھوڑ نہ دیں کیوں دنیا کو
دنیا سمجھ کر بیٹھے ہیں ، اب دنیا دنیا کون کرے

غزل کا لہجہ حزنیہ ہے مگر خوبی یہ ہے کہ حزن و یاس کی اس کیفیت کے باوجود شاعر کا رویہ ایک قسم کی فقیرانہ بے نیازی کا حامل ہے۔ الفاظ سادہ اور آسان ہیں۔ دوسرا شعر مقبول ہو کر ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔ اس میں کشتی جسم کا استعارہ بھی ہو سکتی ہے اور انسانی حالات کی علامت بھی۔ اگر اس لفظ کو انسانی حالات کی علامت مانا جائے تو کئی عمیق اور مؤثر مطالب برآمد ہوتے ہیں۔ تمام اشعار سے حالات اور ماحول سے بے اطمینانی کا اظہار حسی کیفیات کے وسیلے سے تخلیقی سطح پر کیا گیا ہے جو انفرادی احساسات و تجربات کی پروردہ ہے۔ ''کون کرے'' میں ملال کی جو کیفیت ہے۔ کرب کی جو شدت ہے وہ فنکار کے مزاج کی ترجمان ہے جس میں خود کلامی اور اعتراف کا عنصر صاف طور پر نمایاں ہے۔ اسی طرح ''کشتی ثابت و سالم تھی'' اور ''ایسی شکستہ کشتی'' اجتماع ضدین کی بہترین مثال ہیں جن کے ذریعے ثقافتی و تہذیبی کشمکش کو اُجاگر کیا گیا ہے۔ شہاب جعفری جذبی کی شاعری کے مزاج کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''جذبی کی شاعری میں حاوی عنصر احساس زیاں کا ہے اور ان کا لب و لہجہ غم سے زیادہ حزن و ملال کا ہے جو ان کے یہاں ایک مستقل موڈ یا رویے کا نام ہے...... ان کی فکر غنائی ہے اور زندگی کی بصیرتیں ان کو بہ فیضِ غم حاصل ہوئی ہیں۔ اس غم کی حسیت فلسفیانہ نہیں، احساسی ہے اور انسانی تجربے کی چیز ہے جو اپنے

اندر گہری تاثیر اور زود اثری رکھتا ہے۔ اسی لحاظ سے جذبی کا غم فانی کے غم سے مختلف اور میر سے قریب ہے۔ اس کے باوجود غم ان کا آدرش نہیں ہے، طبیعت کا ایک انداز ہے جسے بہتر طور پر ہم حزن وملال سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ کیونکہ ہیجانی جذبات کے عہد میں ان کا فن ٹھہرے ہوئے پر سکون اور غور وفکر کے جذبات پر انحصار کرتا ہے۔''

(ماہنامہ 'ادبی دنیا' لاہور، دور پنجم، شمارہ چہارم، ص ۸۶-۸۷)

جذبی کی طرح ان کے معاصرین فیض، مجروح، مخدوم وغیرہ کی شاعری میں بھی سرمایہ داری کی لعنت، غریب اور محنت کش طبقے کا استحصال، معاشرتی ناہمواری اور صاحبانِ اقتدار کی بے حسی قدر مشترک کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن جذبی نے جس طرح حساس اور درد مند دل پایا تھا اسی طرح وہ کمیونسٹ مینی فیسٹو سے بھی اپنے مزاج کو ہم آہنگ پاتے تھے۔ اشتراکیت کے اصولوں اور اس کی تحریک کو جملہ معاشی ومعاشرتی زبوں حالی کا حل سمجھتے تھے لیکن وہ یہ بھی جانتے تھے کہ شاعری نظم ہو یا غزل شاعری نہ نعرے بازی کا نام ہے نہ خطابت کا اور نہ اخلاقی ضوابط اور اصولوں کی تشہیر کا۔ اگر محض حقائق کو ادب میں پیش کر دیا جائے تو وہ ادب کہاں محض ایک سماجی ڈسکورس ہے۔

مجروح جیسا البیلا شاعر بھی سیاسی پروپیگنڈے کے اثرات سے نہ بچ سکا۔ مجروح کی شاعری میں نعرے بازی میں ملوث چند غزلیں ان کے مجموعی کلام سے ہم آہنگ نہیں ہیں۔ دوسرے ترقی پسند شعرا بھی کم وبیش اس رنگ میں شاعری کرتے رہے۔ جذبی کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے شاعری کو اولین اہمیت دی اور اشتراکیت کے فلسفے کو ثانوی۔ اس طرح وہ سردار جعفری کی لَے سے بھی انحراف کرتے نظر آتے ہیں۔ براؤننگ نے اپنی نظم '' The last ride together '' کے ایک بند میں کہا ہے کہ اکثر ذہن جو مثبت باتیں سوچتا ہے، اُن کا

انجام نفی میں نظر آتا ہے۔ یہی حال معین احسن جذبی کی دردمندانہ فکر کا ہے۔ تقسیم ہند پر جذبی کی نظم یا آزادی کی بشارت پر آپ ملاحظہ کریں تو وہ مایوس نظر آتے ہیں۔ ان نظموں کے خالق کی تصویر ایک مایوس اور ناراض انسان کی تصویر ہے۔

دوسری بات یہ ہے کہ جو درد، جو سوز اور جس طرح کی الم انگیزی جذبی کے کلام میں رقصاں ہے اس کی مثال اور کسی ترقی پسند شاعر کے کلام میں نہیں ملتی۔ اس الم خیزی کی وجہ کیا ہے؟ جذبی بنیادی طور سے ایک الم پسند طبیعت لے کر آئے تھے۔ دوسرے شخصی تجربات، یعنی جذبی نے بچپن سے جوانی تک پے در پے دکھ جھیلے تھے۔ تیسرے عوام اور ان کی بے چارگی اور کسمپرسی کو بدلنے کا خواب۔ سوال یہ ہے کہ حزن والم سے بھرپور جذبی کی شاعری اس قدر خوبصورت کیوں ہے؟ اس کا جواب صاف ہے۔ انگریزی رومانی شاعر شیلی نے اپنی ایک نظم میں بہت نکتہ کی بات کہی ہے:

"Our sweetest songs are those that tell

of the saddest thoughts"

(ہمارے شیریں ترین نغمے وہی ہیں جن میں سب سے الم انگیز فکر کا بیان ہے۔)

جذبی نے اپنی شاعری میں میناکاری کی ہے نہ گل بوٹے بنائے ہیں البتہ الفاظ کے صحیح استعمال وانتخاب پر زور دیا ہے۔ کلام پڑھیے تو شعر کی ساخت میں کسی شعوری کوشش کا اندازہ نہیں ہوتا بلکہ آہنگ میں بے ساختگی اور روانی ہے۔ ان کے لہجے میں دھیما پن اور گھلاوٹ ہے۔ ان کی شاعری فلسفۂ اشتراکیت کا ڈھنڈھورا نہیں بلکہ نفاست ولطافت، شائستگی وخودرفتگی اور اظہارِ بیان کی سادگی ونادرہ کاری کا اعلیٰ نمونہ ہے۔

OO

منفرد لب ولہجہ کا شاعر قاضی سلیم

مایوسی، عدم اعتماد اور غیر یقینی کی فضا میں ادبی اُفق پر نمودار ہونے والے شاعر قاضی سلیم نے اپنی ایک الگ شناخت قائم کی ہے۔ وہ نہ تو اپنے عہد کی بے یقینی اور اقدار کی شکست وریخت سے گھبرا کر راہِ فرار اختیار کرتے ہیں اور نہ ہی اپنی انفرادیت کو کھو کر سمجھوتہ کرتے ہیں بلکہ حالات و حادثات سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ قاضی سلیم ان تمام کیفیات کو شاعری کے سانچے میں ڈھال لینے کا ہُنر جانتے ہیں۔ وہ براہِ راست نتائج پر پہنچنے کے بجائے قاری کے ذہن کو امکانی معنی کی طرف موڑ کر خاموش ہو جاتے ہیں۔ اُن کا آہنگ حزنیہ اور لہجہ مدہم ہے۔

شروع سے قاضی سلیم کی شاعری کا حاوی موضوع تلاشِ ذات اور کسی حد تک راست مخاطبت رہا ہے۔ بعد کی نظموں کا مرکزی موضوع کائنات کی ہلچل اور طرزِ تخاطب واضح اور قدرے ناصحانہ ہو گیا ہے البتہ بیان سے ان کی دلچسپی روزِ اوّل سے برقرار رہی ہے چونکہ وہ وقت کو تصوراتی اور ماورائی انداز میں دیکھنے کے قائل رہے ہیں اس لیے وقت کے مرکز میں انسان کو رکھ کر اس کے ارتقائی مراحل اور ذہنی کیفیات کا مطالعہ کرتے ہیں۔ اُن کے نزدیک زندگی ایک ایسی رواں دواں قوت ہے جسے فانی شکلوں میں قید نہیں کیا جا سکتا۔

سازشوں اور ریشہ دوانیوں سے پاک زندگی گزارنے والے شاعر قاضی سلیم کو تمام مادی سہولتیں میسّر ہو سکتی تھیں لیکن انھوں نے عوامی خدمت کو ترجیح دی۔

دولت، شہرت اور منصب ان کے لیے ثانوی حیثیت رکھتے تھے۔ وہ انسان سے محبت کرتے، اُس کے دُکھ درد کو اپنا غم سمجھتے بلکہ جب بھی اس کو تباہی کی طرف بڑھتے ہوئے دیکھتے تو تلملا اُٹھتے اور اپنے اشعار میں اِس کا برملا اظہار کرتے لیکن یہ اظہار ترقی پسندوں کی طرح رسمی اور روایتی نہیں ہوتا تھا۔ وہ نہ ہی دُنیا دار تھے اور نہ ہی انھیں موقع شناسی کا ہُنر آتا تھا۔

اپنی خوشیوں کی سوداگری تم نے کی
مجھ پر الزام دیوانگی ہی سہی

○

ہر قدم پر لٹا کر متاعِ نظر
میں نے گھر گھر سے آنسو اکٹھے کیے

○

میری محرومیاں میری قسمت نہیں
چاک دامانیاں صرف وحشت نہیں

○

قاضی سلیم نے بنی نوع انسان کی خدمت کی جو راہ اپنائی اُس کے نتائج سے وہ واقف تھے اسی لیے لہجے میں خود اعتمادی اور بلند آہنگی ہے۔

میں جو چاہوں تمہاری طرح آج بھی
میرا ہر نقشِ پا، نقشِ منزل بنے
میں جو چاہوں تلاطم میں بھی ڈھونڈ لوں
وہ سفینہ جو خود اپنا ساحل بنے

قاضی سلیم اکثر طبقاتی مسائل کو دیکھتے ہوئے اُس کا عکس خود اپنی ذات میں تلاش کرتے ہیں یا پھر ان کے یہاں اپنی زندگی سے دوسروں کی زندگیوں کی طرف منتقل ہونے کا رُجحان نظر آتا ہے۔ تنگی سے وسعت کی طرف جانے کا یہ رویہ

ان کو منفرد بناتا ہے۔ ان کی اکثر نظمیں اپنے آس پاس کی دنیا سے وابستہ ہونے کے باوجود بیرونی دنیا سے ہر لمحہ ایک دردمندانہ تعلق قائم رکھتی ہیں۔ اس کی بہترین مثال اُن کی نظمیں ''مسافر پرندے'' اور ''دوسری کربلا'' ہیں جن میں قاری کا ذہن ذرا سی توجہ سے اُن علامات کے معنی و مفہوم تک پہنچ جاتا ہے جہاں فنکار نے مسائل کو بین الاقوامی سطح پر براہ راست دیکھا ہے۔ ویسے یہ ضروری نہیں کہ شاعر وہی بیان کرے جو اُس پر بیتی ہو، وہ تو جگ بیتی کو آپ بیتی اور آپ بیتی کو جگ بیتی بنا دیتا ہے۔ دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ محویت کا عالم کیا ہے۔ بیان میں تاثیر کتنی ہے اور وہ اپنی بات کو کس طرح نبھا لے گیا ہے ؎

وقت کی چاک پر،
لوگ بنتے بگڑتے رہے،
وہ اکیلا مگر،
چاک کی کیل میں پھنس گیا

اپنے حقیقی بھائی کے لاپتہ ہونے اور پھر اس کے مرجانے کی اطلاع پر کہی جانے والی اس نظم میں آج کے انسان کی صورت حال پر تبصرہ بھی ہے، طنز بھی اور افسوس بھی۔ وہ اپنے ابتدائی دور کی نظم ''دھرتی تیرا مجھ سا رُوپ'' میں خود کو ارضیت سے اس طرح ہم آہنگ کر لیتے ہیں کہ دونوں کی کیفیت ایک سی محسوس ہوتی ہے ؎

دھرتی تیرا مجھ سا رُوپ
چاہے چھاؤں ہو چاہے دھوپ
اندھے گہرے کھڈ ، پاتال
سینہ چھلنی روح نڈھال
باہر ٹھنڈک اندر آگ
دل میں درد ، زباں پر راگ
دھرتی تیرا مجھ سا رُوپ

تیری صدیاں میرے پل
وہی قیامت وہی اجل
تیری مٹی میرا خمیر
تیرا خدا اور میرا ضمیر
دھرتی تیرا مجھ سا رُوپ
بیج اُگے یا قبر بنے
پھول کھلیں یا راکھ اُڑے
میری طرح چپ چاپ رہے
میری طرح ہر درد سہے
دھرتی تیرا مجھ سا رُوپ
چاہے چھاؤں ہو چاہے دھوپ

اس نظم میں شاعر نے مختلف وسیلوں اور تلازموں کے ذریعے فطرت کے عمل، اُس کے مظاہر اور اعمال میں ہم آہنگی تلاش کر لی ہے اور مختلف مماثلتوں سے دھرتی اور انسانی زندگی میں ایک ربط پیدا کر دیا ہے۔

قاضی سلیم کا بنیادی موضوع تلاشِ ذات ہے جو اجنبیت اور تنہائی کے پس منظر میں صورت پذیر ہوتا ہے۔ اِس کے لیے انھوں نے اکہری علامتیں بھی اِس خوبی سے استعمال کی ہیں کہ ان سے تلمیح کے معنی بھی لیے جا سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر مکڑی، چیونٹی، سحر سامری، سونے کا بچھڑا وغیرہ — نظم ''بے ضمیری'' میں سونے کا بچھڑا بے ضمیری اور مادہ پرستی کی علامت ہے۔ آج اِس کی آواز اتنی بلند ہو چکی ہے کہ انسانیت، محبت، مروت، خلوص اور ایثار جیسی تمام نرم و نازک آوازیں دب گئی ہیں۔ تہہ دار علامتوں کے استعمال کے تو وہ ماہر ہیں۔ انھوں نے مکمل علامتی نظمیں کہی تو ہیں لیکن بہت کم۔ ڈرامائی مونو لاگ کی وجہ سے ان کے یہاں تمثیلی اور استعاراتی انداز بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ کبھی کسی استعارے پر اپنی پوری نظم تعمیر

کرتے ہیں اور کبھی نظم میں مختلف استعارے اور تمثیلیں برتنے لگتے ہیں جیسے ''یاد'' ایک استعارے پر استوار کی گئی ہے جس میں اس کی تمام کیفیتیں سمٹ آئی ہیں۔ نظم ''بے ثمر'' بظاہر بے ثمری، بنجر یا بانجھ پن کو اجاگر کرتی ہے۔ یہ شخصی بھی ہو سکتا ہے اور عمومی بھی لیکن ان کی بیشتر نظموں کی طرح یہ نظم بھی مختلف جہتوں، استعاروں اور تمثیلوں کی حامل ہے جو وقتاً فوقتاً اپنی معنویت تبدیل کرتی رہتی ہے۔ اسی وجہ سے اُن کی نظمیں ایک سیّال کیفیت کی حامل بن جاتی ہیں۔ ان کا بیان راست یا واضح انداز میں حقیقت پسندانہ نہیں ہوتا بلکہ استعاراتی، کنایاتی، تمثیلی یا علامتی ہوتا ہے اور اکثر نظمیں پیکروں اور استعاروں کو اس ترتیب سے برتتی ہیں کہ ان میں واضح ربط پیدا ہو جاتا ہے۔

قاضی سلیم کی شاعری کا محور محض ان کی ذات نہیں بلکہ اپنے دور کی کڑوی اور کسیلی سچائیوں کا اظہار بھی ہے۔ انھوں نے سماجی موضوعات کے لیے جو طرز اختیار کیا وہ ہیئتی تجربوں، غیر راست بیانیہ اور کسی حد تک ماورائی کیفیت سے عبارت ہے مثلاً ایک عمومی موضوع جیسے فسادات پر بہت سی نظمیں لکھی گئیں لیکن قاضی سلیم کی نظم ''اس جہنم میں'' اس موضوع کو نئے انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اس میں شاعر نے پورے منظر کو قاتل، مقتول یا کسی مذہب و مسلک سے نہ جوڑ کر کائنات کو خلق کرنے والے کی آنکھ سے دیکھا اور اسی سے طنزیہ انداز میں مخاطب ہوا ہے یہی وجہ ہے کہ پوری نظم میں جذبے کی وہ شدت ملتی ہے جو قاری کو تلملا کر رکھ دیتی ہے۔ طویل نظموں میں ''مثنوی باغبان گل فروش'' ادبی، سماجی اور سیاسی صورت حال پر بھرپور طنز ہے اور انسانی ضمیر پر چوکے لگانے کا حربہ بھی۔

رائج رویوں سے ہٹ کر کہنے کا انداز ''نوائے شب'' میں بھی پوری طرح جلوہ گر ہے۔ یہ نظم ایک عام سماجی موضوع کا احاطہ کرتی ہے۔ نظم کا محور ممبئی کا فٹ پاتھ ہے لیکن نہ تو فٹ پاتھ کی منظر کشی کی گئی ہے اور نہ وہاں رہنے والوں کی خستہ حال تصویر بنائی گئی ہے۔ نظم ایک سوال سے شروع ہوتی ہے اور پھر یہ استفسار کا ئناتی

المیہ کے مترادف بن جاتا ہے۔

قاضی سلیم نے کئی سلسلے وار نظمیں لکھی ہیں جن میں سب سے مشہور نظم ہے ''سائے غم کے'' یہ سلسلہ ''ایک شخص کی کہانی'' کے عنوان سے شروع ہوتا ہے جس کا دوسرا پڑاؤ ''ایک گھر ایک تصویر'' اور پھر ''ایک شہر ایک تمثیل'' بن جاتا ہے۔ خارجی مسائل کی عکّاسی ہونے کے باوجود یہ طویل نظم ذاتی لمس سے مملو ہے۔ اس میں ایک طرف وہ لوگ ہیں جو زندگی کو ایک نعمت سمجھ کر اُسے زیادہ سے زیادہ خوبصورت بنانے کے لیے جدو جہد کر رہے ہیں لیکن دوسری طرف ایسے لوگوں کی بھی کمی نہیں ہے جو اپنے تعصبات کی بنا پر ان عام انسانوں کو معاشرے میں کوئی مقام دینے سے منکر ہوتے جا رہے ہیں۔ شاعر نے کئی وسیلوں سے اس میں متوسط طبقہ کے انسانوں کی زندگی اور ان کے مسائل کو آئینہ دکھانے کی کوشش کی ہے۔ اس آئینہ میں جو تصویر اُبھرتی ہے وہ اداس کر دینے والی اور حوصلہ شکن ہے۔

قاضی سلیم کے یہاں بے سمتی اور بکھراؤ کے بعد سمٹنے اور اپنے آپ کو کسی بر تر قوت کے حوالے کر دینے کا اظہار ملتا ہے۔ نظم ''ظلمات'' نہ صرف عام روش سے ہٹ کر ہے بلکہ اپنے سبک طرز اظہار کی وجہ سے الگ پہچانی جاتی ہے۔ اس کے تمام مصرعے ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں اور ہر مصرعہ نظم کو آگے بڑھانے کا کام انجام دیتا ہے۔ اس میں شاعر نے ایک استعارہ کے ذریعے اپنی بات کہہ دی ہے۔ علامت کا موزوں استعمال ملاحظہ کیجئے

آج ہر مسرت کی
تشنہ کام اُمیدیں
رہگذر ویراں سے
وہ چراغ ہیں جن میں
تیل ختم ہونے پر
بتیاں ہی جل جل کر

روشنی میں ڈھلتی ہیں
اپنا خون اُگلتی ہیں
نظر زندگی دے کر
کون خواب دیکھے گا

قاضی سلیم قول محال سے بھی اپنی بات بخوبی کہہ جاتے ہیں۔

اے خدا، میرے ساتھی تو معصوم تھے
تیرے بیٹے تھے
شئے کا یہ عرفان کیوں کر ہوا
تیرے سب جھوٹ سچے ہیں
سچائی خود ایک بڑی عمر کا جھوٹ ہے

دراصل وہ خارجی کوائف کو اپنی ذات کا جز بنا کر موجودہ صورتِ حال پر اظہارِ خیال کرتے ہیں۔ جن پر کسی حد تک آسمانی صحائف اور صوفیانہ اقوال کا اثر بھی نظر آتا ہے کہ صحائف و اقوال میں بھی عملی زندگی کی باتیں بیان کی جاتی ہیں اور بیان کردہ تجربے کو ایک ماورائی جہت دی جاتی ہے۔

ترقی پسندی کے زوال اور جدیدیت کے آغاز کے پس منظر میں مذکورہ بالا نظموں کو دیکھیں تو مشترک موضوعات کے باوجود شاعر اپنے آپ کو عام روش اور رائج اسالیب سے الگ ثابت کر رہا ہے۔ ان میں سے اکثر نظموں کے ٹکڑے ایک طرف تو پیکر تراشی کی مثال بن جاتے ہیں اور دوسری طرف ایمائی انداز میں ایک وسیع معنویت کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور ایسا شاید اس وجہ سے ہوتا ہے کہ وہ بیانیہ میں تصوری پیکر کو اس خوبی سے شامل کر دیتے ہیں کہ بیانیہ کی معنوی تہہ داری میں اضافہ ہو جاتا ہے۔

قاضی سلیم کے یہاں شروع سے نظم کا ایک ایسا قالب (Pattern) ملتا ہے جس میں ہر مصرعے کو ایک اکائی کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے لیکن یہ اکائی

آگے پیچھے کے مصرعوں سے مربوط ہے۔ یہ ربط کہیں واضح اور کہیں ذرا سا مبہم نظر آتا ہے۔ ترتیب و تنظیم کی ہنر مندی کی وجہ سے اُن کی بیشتر نظمیں ایک مرکز سے شروع ہو کر قرب و جوار کو اپنے دائرے میں لیتے ہوئے آگے بڑھتی ہیں اور پھر سمٹتی ہوئی ایک نقطہ پر مرتکز ہو جاتی ہیں لہٰذا اُن کی نظموں کا عموماً جو گراف تیار ہوتا ہے وہ کچھ اس طرح بنتا ہے۔

۱۔ نقطۂ آغاز
۲۔ آس پاس کے مناظر یا مسائل میں بکھر جانے کا عمل
۳۔ لف ونشر کی طرح مرتکز کرنے کا رویہ
۴۔ قاری کو مبہوت کر کے بہت کچھ سوچنے کے لیے چھوڑ جانے کا انداز

قاری کو مبہوت کرنے کا یہ انداز ایک پیچیدہ عمل ہے اور یہی پیچیدگی ان کی نظموں کو مشکل بھی بناتی ہے اور قاری کو مزید قرأت کے لیے اُکساتی بھی ہے۔ اسی لیے اُن کی شاعری شعریت کا رچا ہوا نداق رکھنے والے قاری کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہے۔

قاضی سلیم کا اسلوب کسی ایک رائج الوقت رویۂ فن کا خوشہ چیں نہیں ہے بلکہ انھوں نے اپنے آس پاس گونجنے والی تمام آوازوں کو اپنی طبیعت و مزاج کی مناسبت سے انگیز کیا اور اس میں اپنے شخصی تجربے کو شامل کر کے ایک نئی راہ نکالی جو ان کا اسلوب قرار پایا ہے۔

ان کی شاعری کے جن نکات کو وجہ امتیاز قرار دیا جا سکتا ہے وہ کچھ اس طرح ہیں:

۱۔ ان کے یہاں محبت، وقت اور موت خصوصی موضوعات کی حیثیت سے اُبھرتے ہیں۔
۲۔ غیر ذات سے ذات کی طرف منتقل ہونے کا حاوی رُجحان ہے۔
۳۔ راست بیانی کے بجائے غیر راست اظہار کا استعمال ہے۔

۴۔ بہت کچھ کہہ کر کچھ ان کہا رکھنے کا انداز اور مونولاگ ہے۔

۵۔ تخصیص میں تعمیم کا رویہ ہے۔

۶۔ ان کے یہاں لسانی تجربہ محض برائے تجربہ نہیں ہے۔

۷۔ پیکر تراشی، علامت سازی اور ماورائی کیفیت کے باوجود ان کی نظمیں عام زندگی میں پیش آنے والے واقعات سے جڑی ہوئی ہیں۔

ان کی نظموں میں متصوفانہ سریت بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ الفاظ کے لغوی معنی سے اجتناب برتتے ہوئے صورتِ حال کے مطابق ان کو اپنے مفہوم میں ڈھال لیتے ہیں۔ وہ روایت کو بھی اس کے ظاہری رنگ و روپ کے ساتھ نہیں برتتے بلکہ ذہنی نہہ خانوں میں کہیں نہ کہیں یہ خیال گردش کرتا رہتا ہے کہ ان کو اس طرح استعمال کیا جائے کہ سیاق وسباق کی عبارت سے اس کی معنویت اور تہہ داری واضح ہو سکے۔

قاضی سلیم کی شاعری کے مطالعے سے یہ تاثر ملتا ہے کہ وہ انسانی زندگی کو اس فانی کائنات کے ارتقاء کا ایک سلسلہ مانتے ہیں اور اسی لیے وہ مظاہر فطرت سے انسان اور انسان سے جانے انجانے فطری مناظر تک پہنچتے ہیں۔ ایسی صورت میں قاضی سلیم قاری کے سامنے وہ مناظر بھی پیش کر دیتے ہیں جو اس کی نظروں سے پوشیدہ ہوتے ہوئے اپنا وجود رکھتے ہیں۔ شعور ولاشعور کے اس عمل سے بظاہر جو تصویر اُبھرتی ہے اُس کے نقش ونگار بہت واضح نہیں ہوتے ہیں کیونکہ وہ اکثر نیم شفاف استعارہ سازی سے کام لیتے ہیں اور اسی طرز کے پیکر بھی ڈھالتے ہیں لیکن ان کی علامتوں، استعاروں اور پیکروں میں جھانک کر دیکھنے سے بہت کچھ واضح ہو جاتا ہے۔ اسی لیے ان کی نظمیں یکسوئی اور غور وفکر کا مطالبہ کرتی ہیں۔

OO

کلرک کا نغمۂ محبت
آفاقی سچائی کا حسّی استعارہ

جدید اردو نظم کی تاریخ میں میراؔجی کا ایک اہم مقام ہے۔ انھوں نے جس زمانہ میں ادب کے خارزار میں قدم رکھا وہ سیاسی اور سماجی انقلاب و انتشار کا دور تھا۔ ادب میں نت نئی تبدیلیاں ہو رہی تھیں۔ ''انگارے'' منظرِ عام پر آ کر ضبط ہو چکا تھا۔ ترقی پسند ادبی تحریک کے لیے راہ ہموار ہو چکی تھی لیکن اشتر کی ماحول کو میراجی اور میراجی کو یہ بندھا ٹکا ماحول راس نہیں آیا۔ اُن کی بغاوت پسند طبیعت نے روایتی طرزِ عمل، قوانین اور فن سبھی سے انحراف کیا۔ حلقۂ ارباب ذوق میں شامل ہو کر اُس کی علمی و ادبی سرگرمیوں کے روح رواں بن گئے۔ اپنے عہد کی ناراض اور بے یقین ہوتی ہوئی نسل کی ذہنی کیفیتوں کو محسوس کیا اور پھر فرد کی باطنی اور روحانی زندگی کو اپنی شاعری کا بنیادی موضوع بنایا۔ پروفیسر عقیل احمد صدیقی اُن کے شعری کردار کے تعلق سے گفتگو کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''میراجی کا مجموعی میلان دروں بینی تھا جس کی کائنات میں معروضیت کے بجائے موضوعیت کو بالادستی حاصل تھی۔ یہ میراؔجی کے فنی طریق کار کا وصف خاص ہے کہ وہ ہر تجربہ اور احساس کو داخلی ڈراما بنا کر پیش کرتے ہیں۔ اور اُن کی نظم کا راوی/متکلم

خود کلامی کے انداز میں باطنی زندگی کے رموز تک رسائی کی
کوشش کرتا ہے۔"

(متن کی قرأت، ص ۷۷)

کلرک کا نغمۂ محبت، میرا جی کی بیشتر نظموں کی طرح پیچیدہ، خیالات کی حسی ترسیل اور ہیئت کے انوکھے پن کی وجہ سے انفرادیت کی حامل ہے۔ اس نظم کا عنوان خاصا بلیغ ہے۔ کلرک جو معاشی تنگ دستی کا شکار ہے مگر اُسے محبت کا نغمہ عزیز ہے۔ اُس کی یہ پسند اُسے ایک عام انسان سے، ایک خاص انسان میں منقلب کر دیتی ہے۔ اس انسان کے حیاتی سروکاروں کو نظم کے کئی چھوٹے بڑے حصّوں میں منقسم کر دیا گیا ہے۔

یاد اپنی اصل میں ایک انفرادی اور شخصی تجربہ ہے۔ راوی یاد آوری کے عمل کا آغاز صبح سے کرتا ہے اور اپنے اطراف پر نظر ڈالتے ہوئے اپنی خواہشات کا ذکر، تیکھے لہجے میں کرتا ہے۔ اس کے بعد دفتر کی راہ کی ہلچل، شہر کی رونق، بچوں کی معصومیت، حسیناؤں کی شوخیوں کا بیان ہے۔ برقِ تبسم اور میٹھے ترنم کا اختتام راستہ کے ختم ہونے پر ہوتا ہے۔ اس کی اسیری، دفتر کی مشغولیت ہے جو خلش اور کسک کو شدید تر کر دیتی ہے۔ اُکتاہٹ و بیزاری کے ماحول میں وہ دل کو نادان اور مورکھ بچہ کہہ کر سمجھاتا ہے۔ خود کو کام پر آمادہ کرتا ہے اور آخر میں انسانی درجہ بندی پر قانع ہو جاتا ہے۔ اس طرح دن کا سفر تمام ہوتا ہے۔ رات اُسے اپنی آغوش میں لے لیتی ہے۔ اس سلسلۂ روز و شب کے پہلے حصے کے یہ دو مصرعے

سب رات میری سپنوں میں گزر جاتی ہے اور میں سوتا ہوں
پھر صبح کی دیوی آتی ہے،

یہ تاثر دیتے ہیں کہ نظم کا مرکزی کردار نیند کی گود میں بغیر تھپکی، بغیر لوری کے سوجاتا ہے اور اُس وقت تک سوتا رہتا ہے جب تک صبح کی دیوی نہیں آجاتی یعنی اس جمال پرست شخص کو دیوی کی گود سپنوں میں میسّر ہے، حقیقی زندگی میں نہیں۔ خواب اور

حقیقت کا دائرہ وسیع ہوتا ہے۔ کلرک کی حیاتِ نا آسودہ کی روداد جس میں عالمِ تنہائی کے ذکر کو فوقیت حاصل ہے، وہ اپنی محرومیوں کو یاد کرتا ہے اور اُن کی تکمیل کے لیے خوابوں کا سہارا لیتا ہے۔ خواب اور حقیقت کی آمیزش سے جو تاثر اُبھرتا ہے وہ یہ کہ حسّاس انسان کا دل جب ٹوٹتا ہے تو اُس کی کرچیاں اُس کی ذات کے اندر بکھر کر چُبھنے لگتی ہیں بلکہ اندر ہی اندر زخم بناتی رہتی ہیں۔ یہاں تک کہ کبھی کبھی یہ زخم ناسور کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

واقعات کو اپنی گرفت میں رکھتے ہوئے خیالات کو یکجا کر کے اور پھر اُن کی بظاہر بے ترتیب ترسیل کی تکنیک کا سہارا لیتے ہوئے اگلے حصّے میں بے ہنگم اور غیر فطری طرزِ زندگی کو اختیار کرنے والے کردار کے معمولات کے بارے میں بتایا جاتا ہے۔

اپنے بستر سے اُٹھتا ہوں، منھ دھوتا ہوں،
لایا تھا کل جو ڈبل روٹی
اُس میں سے آدھی کھائی تھی
باقی جو بچی وہ میرا آج کا ناشتہ ہے۔

بستر سے اُٹھنے، منھ دھونے اور کل کی بچی ہوئی آدھی ڈبل روٹی کو ناشتہ میں کھانے کی روداد سے قاری کا ذہن جو کلرک اور میرا جی کے مابین مطابقت تلاش کرتا ہے، سمٹ سمٹا کر میرا جی اُس کے رو برو ہوتا ہے۔ وہ میرا جی جس نے محض ۳۷ سال، پانچ مہینے اور نو دن کی عمر پائی مگر اپنے پیچھے نظموں، گیتوں اور منظوم ترجموں کا انبار چھوڑ گیا۔ بقول مظفر حنفی:

''یہ سوچ کر عقل حیران رہ جاتی ہے کہ اِس نرالے فنکار کے تخلیقی سرچشمے کیسے لبالب اور باطنی آگ کتنی تیز ہوگی جس نے بدمستی اور خود فراموشی کے عالم میں رہتے ہوئے اتنی قلیل مدت میں اردو ادب کا دامن معیار و مقدار دونوں اعتبار سے وقیع، نو

بہ نوتخلیقات سے لبریز کردیا جب کہ اس مدت میں نہ تو اس کا
کوئی معقول اور مستقل ذریعۂ معاش تھا نہ ہی قیام کا کوئی
مناسب بندوبست۔''

(ایوان اردو، جون ۲۰۰۸ء، ص ۱۳)

جمیل جالبی نے میراجی کے دوستوں کے حوالے سے لکھا ہے کہ اُس نے ۲۲ سال کی عمر میں میرا سین پر سب کچھ نثار کیا، اور پھر زندگی کے بقیہ پندرہ سال خیالی پرستش اور آہوں کی نذر ہوتے چلے گئے۔ دل کی دُنیا اُجڑنے کے بعد وہ کسی ایک کام کو دل جمعی کے ساتھ نہیں کر سکا۔ اس کی متلوّن مزاجی نے کسی ایک شہر میں سکون کے ساتھ زندگی گزارنے نہیں دی۔ ناآسودگی اور بے یقینی نے ہر گام پر بے چین رکھا۔ حالات و حادثات اور شعور وآگہی نے مزید حساس اور غور وفکر کا عادی بنا دیا۔ بے حد تناؤ بھرے ماحول میں اُس سے اُس کا مستقبل کہیں گم ہو گیا۔ میراجی نے خود لکھا ہے:

''مستقبل سے میرا تعلق بے نام سا ہے۔ میں صرف دو زمانوں
کا انسان ہوں۔ ماضی اور حال۔ یہی دو دائرے مجھے ہر وقت
گھیرے رہتے ہیں اور میری عملی زندگی بھی انہی کی پابند ہے۔''

سیمابی کیفیت میں مبتلا یہ کردار جو افسانوی بھی ہے اور حقیقی بھی، جس کی طبیعت میں بے پروائی ہے جو کسی ایک مقام پر ٹھہرنا پسند نہیں کرتا۔ وہ بھی پس انداز کرتا ہے تو آدھی روٹی، کل کے ناشتہ کے لیے۔ ایک genius جو خود Exploit ہوا، اُس کا یہ انداز قاری کو تلملا دیتا ہے۔ الطاف گوہر کو لکھے ایک خط سے اس آدھی روٹی کو بچا کر رکھنے کی جز وقتی پریشانی یا معاشی بدحالی کا پتہ چلتا ہے۔:

''دہلی سے بمبئی پہنچ کر جو تجربات ہوئے ابھی آپ کو ان کا ہلکا
سا اندازہ بھی نہیں ہے........ مختصر یہ کہ دو دو تین تین دن
بھوکے رہنے کے تجربات حاصل کرنے کے بعد ......ایک
ترجمے کا کام ملا تھا۔ دسمبر کے وسط میں وہ بھی ختم ہو گیا، اور

روٹی کا سہارا جاتا رہا۔''

(میرا جی ایک مطالعہ، ص ۱۲۸)

پسندیدہ چیزوں کو بے حد محبوب رکھنے والا شخص مادّی چیزوں سے ترک تعلق اختیار کرتے ہوئے اپنے ڈھب سے اپنی زندگی گزارتا ہے، شاید یہ سوچ کر۔

اس جہاں میں نہ کبھی لوٹ کے میں آؤں گا
غیر آباد جزیروں میں چلا جاؤں گا

مذکورہ نظم کا مرکزی کردار جب جب اپنے قرب و جوار پر نظر ڈالتا ہے تو دنیا کے رنگ اُسے انوکھے دکھائی دیتے ہیں۔

دنیا کے رنگ انوکھے ہیں
جو میرے سامنے رہتا ہے اُس کے گھر میں گھر والی ہے،
اور دائیں پہلو میں اک منزل کا ہے مکاں، وہ خالی ہے
اور بائیں جانب اک عیاش ہے جس کے یہاں اک داشتہ ہے
اور ان سب میں اک میں بھی ہوں لیکن بس تُو ہی نہیں
ہیں اور تو سب آرام مجھے، اک گیسوؤں کی خوشبو ہی نہیں

تقابل کا یہ انداز فطری ہے۔ مرکزی کردار سوچتا ہے کہ جو آرام اُس کے پڑوسیوں کو میسّر ہے اُس سے وہ کیوں محروم ہے۔ غور و فکر کے دائروں میں تحلیل ہوکر یہ کردار کبھی کلرک کا وجود اختیار کرتا ہے اور کبھی فنکار کی اپنی ذات سے واقف کراتا ہے۔ ضمنی کردار محبوبہ کا ہے جس کا بظاہر وجود نہیں مگر راوی کے دل و دماغ پر حاوی ہے۔

اکساتا ہے دھیان یہ رہ رہ کر: قدرت کے دل میں ترحم ہے

استفہام کا یہ انداز پس منظر کی کہانی کو بھی اُجاگر کرتا ہے۔

ہر چیز تو ہے موجود یہاں اک تُو ہی نہیں، اک تُو ہی نہیں
اور میری آنکھوں میں رونے کی ہمت ہی نہیں، آنسو ہی نہیں

خشک ہو جانے والے آنسوؤں کی وجہ سے مرکزی کردار کے دل میں آگ سُلگتی ہے

کہ ـ

میں بھی جو کوئی افسر ہوتا
اس شہر کی دھول اور گلیوں سے کچھ دور مرا پھر گھر ہوتا
اور تو ہوتی!

طبقاتی کشمکش کو ترقی پسندوں نے پروپگنڈہ کے طور پر بار بار دُہرایا ہے اور شاید اسی تکرار کی وجہ سے اس کے تاثر میں کمی واقع ہوئی ہے جبکہ میرا جی نے سرگوشی کے انداز میں اسی مسئلہ کو مستحکم طور پر پیش کیا ہے جس کی اپنی جمالیاتی وقعت بھی ہے۔ غور کیجئے بیانیہ میں ایک کہانی یعنی کلرک کی کہانی ہے لیکن اس کے اندر کئی کہانیاں دائروی شکل میں بن رہی ہیں۔خوبی یہ ہے کہ ایسی کہانیاں قاری کے ذہن میں ترتیب پا رہی ہیں اور وہ ان سے حظ حاصل کر رہا ہے۔ایک کہانی سامنے کے گھر کی ہے ـ

جو میرے سامنے رہتا ہے اُس کے گھر میں گھر والی ہے

دوسری کہانی ایک داشتہ کی ہے جو بائیں جانب ایک عیاش کے گھر میں رہتی ہے پھر تیزی سے کہانیاں اور اُن کے کردار بدلتے ہیں مثلاً تانگہ اور کار کی، شریفوں کے گھر کی، دھن دولت کی، بندی خانہ اور افسر شاہی کی اور سب سے بڑی کہانی وہاں سے شروع ہوتی ہے جہاں نظم ختم ہوتی ہے ـ

یہ میری پریم کہانی ہے اور دھرتی سے بھی پُرانی ہے

کہانی کے اندر کی ان کہانیوں میں وضاحت وصراحت نہیں ہے جیسا کہ مذکورہ موضوع کے حوالہ سے ''ہماری گلی'' (احمد علی)، ''ڈالن والا'' (قرۃ العین حیدر)، ''اسکائی اسکریپر'' (جوگندر پال)، ''سات منزلہ بھوت'' (انور عظیم) جیسی کہانیوں میں ہوا ہے کیونکہ شاعری میں اشارے سے کام لیا جاتا ہے۔تفصیلات قاری خود اپنے ذہن میں ترتیب دیتا ہے۔

ترقی پسندوں نے اقتصادیات کو حوالہ بنایا ہے۔ اس میں آہنگ بلند

ہو جاتا ہے اور شعری بافت بھی متاثر ہوتی ہے۔ ایسے میں نظم صرف بیان بن کر رہ جاتی ہے جبکہ میرا جی نے ''کلرک کا نغمۂ محبت'' میں اقتصادیات کو براہِ راست حوالہ نہیں بنایا ہے۔ اسی لیے مذکورہ نظم میں بیان، بیانیہ میں بدل گیا ہے، یہ بڑی چیز ہے۔ اُس نے نہایت فنکارانہ ڈھنگ سے کلرک کی محرومی کو جنس کے حوالے سے پیش کیا ہے بلکہ جہاں جہاں بھی اُس نے ٹھہر کر محرومی اور ناکامی کے منظر کو دکھایا ہے، نفسیات اور جنس کا سہارا لیا ہے۔ شائد اِسی وسیلہ کے سبب نظم میں انسانی نفسیات، سماجی نفسیات کی شکل اختیار کر لیتی ہے کہ معاشرہ کا وہ بھیانک رُوپ جہاں کلرک کو بھر پیٹ کھانا میسّر نہیں، اُسے شکوہ ہے مگر اپنی مفلوک الحالی سے زیادہ نرم و گداز بانہوں اور گیسوؤں کی خوشبو کا، اپنے اِسی تیور کی وجہ سے یہ نظم نہ صرف داخلی سطح پر اظہارِ ذات کی بہترین مثال ہے بلکہ موضوع اور طریقِ کار دونوں اعتبار سے غیر معمولی بھی ہے۔ مرکزی کردار جو اپنی کہانی عام فہم لب ولہجہ میں بیان کر رہا تھا، اپنی ذات سے قاری کو واقف کرا رہا تھا، اچانک شہر کی رونق اور اُس کی رنگینیوں کا ذکر شروع کر دیتا ہے۔ دفتر کی راہ کی گہما گہمی کو بتاتے ہوئے اپنی تنہائی اور محرومی کو بھی اُجاگر کرتا ہے ؂

ہر چیز تو ہے موجود یہاں اک تو ہی نہیں، اک تو ہی نہیں

یہ اندازِ بیان نہ صرف کلرک کی جنسی محرومی کو شدید تر کرتا ہے بلکہ دیگر تمام محرومیوں پر حاوی ہو جاتا ہے۔ یہ محرومی اپنی راہ آپ متعین کرنے والے فنکار کی بھی ہے جو میرا سین سے اپنے یک طرفہ عشق میں انوکھا انداز اختیار کرتا ہے۔ رہن سہن، طور طریق، وضع قطع سب کچھ بدل لیتا ہے اور خود کو ثناء اللہ سے میرا جی کے قالب میں ڈھال لیتا ہے۔ چاہت کی اس انوکھی ادا میں اُسے جو کچھ غمِ روزگار دیتا ہے وہ اُسے غمِ جاناں کی نذر کر دیتا ہے۔ عشق میں ناکامی اور لمس کی محرومی نے جو شکل اختیار کی اس کا ذکر میرا جی اپنے دوست مظہر ممتاز سے ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''کچھ دن بعد مجھ پر جنون طاری ہو گیا۔ سوائے میرا سین کے

خیال اور تصور کے میں اور کسی بات میں دلچسپی محسوس نہ کرنے
لگا۔ میں نے اپنا نام ثناء اللہ ڈار کی بجائے میرا سین کے نام پر
رکھ لیا۔'' (میراجی۔ شخصیت اور فن، رشید امجد، ص ۲۹)

اپنی ذات میں نرگسیت کی حد تک کھو جانے والا شاعر بنگالی بلڈنگ کی بنگالن کا ایسا گرویدہ ہوتا ہے کہ دنیا و مافیہا کو بھلا بیٹھتا ہے۔ جنسی بے راہ روی اور غیر اخلاقی رویوں کا شکار ہوتا ہے۔ نشے کی طلب میں اپنی انا، خودداری اور عزت نفس سب کو فراموش کر بیٹھتا ہے شاید یہ سوچ کر۔

جیسے ہوتی آئی ہے ویسے بسر ہو جائے گی
زندگی اب مختصر سے مختصر ہو جائے گی

نظم میں موازنہ، تضاد اور تکرار سے بہت کام لیا گیا ہے مثلاً اپنی محرومی اور دوسروں کی کامیابی، اپنی فاقہ مستی دوسروں کی فارغ البالی، اپنی کلرکی دوسروں کی افسر شاہی کا موازنہ معاشرہ کے عدم استحکام کو واضح کرتا ہے تو رات کا صبح سے، خوشی کا غم سے، دنیا کی نیرنگیوں کا بے ثباتی سے، غریبی کا امیری سے تضاد نظم کی تاثیر کو بڑھا دیتا ہے۔ اسی طرح اک تُو ہی نہیں، اک تُو ہی نہیں یا تھک جاتا ہوں، تھک جاتا ہوں کی تکرار کلرک کی ذہنی کیفیت کی نمائندگی کرتی ہے۔ آخری لائن۔

یہ میری پریم کہانی ہے اور دھرتی سے بھی پُرانی ہے

نظم کو ایک آفاق گیر تجربہ میں بدل دیتی ہے۔ ازل سے اقتصادی ناہمواری محبت کی راہ میں مزاحم ہوتی رہی ہے، اس آفاقی سچائی کو شاعر نے ذاتی تجربہ کی پُر پیچ اور سیال حسی کیفیات سے آمیز کر کے پیش کیا ہے۔ ماحول سے عدم مطابقت اور سماج سے ناراضگی ہر حساس انسان کا مقدر ہے اور یہی اس نظم کا مرکزی موتیف بھی ہے۔

OO

حسرؔت کی شاعری کے تین پہلو

انسان میں ادبی شعور اُسی وقت پیدا ہوتا ہے جب وہ تمام کلاسیکی، ادبی روایات اور مروجہ ادبی شہ پاروں کے درمیان سے گزرتا ہے۔اب یہ اُس کے ذہنِ رسا کا کام ہے کہ وہ خود جب تخلیق کی جانب متوجہ ہو تو اس تمام مطالعے سے متاثر ہوکر تخلیق کرے یا اپنا راستہ خود متعین کرے۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ اس عمل سے گزرے بغیر نہ وہ معیاری تخلیق کار ہوسکتا ہے نہ ہی مکمل طور پر اُسے ادبی شعور حاصل ہوسکتا ہے۔ اس لیے جب کبھی کلاسیکی اور مروج ادبی دھارے کے حوالے سے کوئی دانش ور اس حقیقت کو نظر انداز کر کے کچھ بات کرتا ہے تو یہ احساس ہوتا ہے کہ غالباً دانشوری کے اس معیار تک آنے کے لیے اُس نے ادبی روایات کے ذخائر ماضی، حال اور مستقبل کا نہ تو مطالعہ کیا ہے اور نہ غور و فکر بلکہ یہ تاثر اُبھرتا ہے کہ شائد وہ براہِ راست آسمان سے فرشتہ کی طرح اُتر کر دانشور بن گیا ہے۔ یہ روایت رہی ہے کہ چراغ سے چراغ جلے ہیں اور روایتوں سے روایات نے جنم لیا ہے اور اسی کو ارتقا کا نام دیا جاتا ہے۔ عالمِ انسانی کی تاریخ اسی ارتقا سے عبارت ہے۔

اس نظریے کے تحت ہم مولانا حسرؔت موہانی کی شاعری کا تجزیہ کریں گے حالانکہ اُن کی شاعری کا تجزیہ کثرت سے ہوتا چلا آرہا ہے۔ کبھی اُنھیں محض عشقیہ شاعری کا علمبردار بتایا گیا ہے تو کبھی جنسی شاعری کا نمائندہ تو کبھی قدما کی شاعری کے رنگوں کا امتزاج بتایا گیا ہے۔ لیکن زمان و مکان کو نگاہ میں رکھتے ہوئے

مولانا حسرت کی شخصیت اور ان کی زندگی کے متضاد واقعات اور ادبی رجحانات کا تجزیہ کیے بغیر اُن کے فن کے متعلق یہ آراء بہت معتبر نہیں ہوسکتی ہیں۔ کیوں کہ محض شعری اسکول، اساتذہ کی روایات کی پیروی کے سکّہ بند معیاروں سے حسرت کی شاعری کا احاطہ کیا جانا ممکن نہیں اس لیے کہ حسرت جس عہد میں پیدا ہوئے وہ ایسا انقلابی دور تھا جس میں اردو ادب کی تمام اصناف ایک نئی تبدیلی کی جانب گامزن تھیں۔ انیسویں صدی کے اختتام اور بیسویں صدی کے آغاز نے ہندوستانی دانشوروں کے لیے نہ صرف ہندوستانی بلکہ ممالکِ غیر کی ادبی تخلیقات کے مطالعہ کے نئے دروازے کھول دیے تھے۔ ایسے ماحول میں حسرت نے اردو کے قدیم اساتذہ کے کلام کے عمیق مطالعہ کے ساتھ ساتھ اسے ترتیب دینے کا کام کیا تھا اور اس طرح وہ اردو شاعری کی کلاسیکی روایت سے پوری طرح واقف ہوگئے تھے لیکن اس روش سے ہٹ کر وہ اُس رومانی ماحول میں جی رہے تھے جہاں خوش آئند خواب دیکھے جاسکتے تھے البتہ ۱۸۵۷ء کے بعد کی دبی کچلی ذہنیت اب کسی قدر سکون اور غور وفکر کے ذریعے سنور رہی تھی اور ہندوستان کے عوام میں جذبۂ خود اعتمادی جاگ رہا تھا۔ انگریزی سامراج کے سائے میں گو جاگیرداری زندہ تھی لیکن اس کی شکست وریخت کی شروعات ہوچکی تھی۔ مسلمانوں میں عام تعلیم کا رجحان بھی پیدا ہوچکا تھا جس کی بنا پر کسی حد تک نوجوان طبقہ میں قدامت پرستی کی جگہ حقیقت پسندی کا احساس اُبھر رہا تھا۔ ایسے ماحول میں ذرا تصور فرمائیں کہ حسرت اپنے آبائی وطن موہان میں مڈل کا امتحان دیتے ہیں اور اچھے نمبروں سے پاس ہوتے ہیں بلکہ صوبۂ اترپردیش میں اول آتے ہیں۔ ایک چھوٹے سے قصبے کا یہ نوجوان، ظاہر ہے کہ اُس انگریزی دور میں اس کی کس قدر حوصلہ افزائی ہوئی ہوگی۔ اُس کے بعد جب وہ اپنے والد صاحب کے پاس فتح پور میں تعلیم حاصل کررہے تھے تو ان کے ساتھیوں میں نیاز فتح پوری جیسے لوگ بھی شامل تھے جو آگے چل کر ایک اچھے نقاد بنے تھے۔ اس سے ظاہر ہے کہ حسرت اپنی نوجوانی سے ہی کلاسیکی ادب کے ساتھ ساتھ اپنے

عہد کی ادبی روایات سے بخوبی واقف ہو گئے تھے اور اس کا اچھا مذاق رکھتے تھے۔

یہاں ایک قابل غور پہلو یہ بھی ہے کہ حسرتؔ اپنے بچپن سے ہی جس ماحول میں تربیت پا رہے تھے اس پر صوفیاء کرام کا اچھا خاصا اثر تھا۔ وہ خود اپنی والدہ ماجدہ کے ساتھ لکھنؤ کے فرنگی محل کے عُرس میں شرکت کیا کرتے تھے اور وہاں صوفیاء کرام کی خدمت میں بیٹھ کر وہ بھی اسی جانب مائل ہو گئے تھے جس کا اثر ان کی تمام زندگی پر نمایاں طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔

فتح پور سے امتیازی نمبروں کے ساتھ ہائی اسکول پاس کر کے جب یہ نوجوان علی گڑھ پہنچتا ہے تو وہاں کے ادبی، علمی، ماحول میں بہت آسانی سے رچ بس جاتا ہے جیسے کہ وہ اسی ماحول کا پروردہ ہو۔ یہاں حسرتؔ کے نزدیکی احباب میں مولانا شوکت علی، سجاد حیدر یلدرم وغیرہ ایسے سیاسی اور ادبی رجحانات رکھنے والے اصحاب تھے، جن کی رفاقت میں اِس نوجوان کی شخصیت نے اپنے پرپُرزے نکالے۔

اس پس منظر میں اگر حسرتؔ کی شخصیت اور اُن کے ادبی رجحانات کا تجزیہ کیا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ حسرتؔ کی شخصیت میں صوفیانہ رجحانات کے ساتھ ساتھ ادب میں قدما کا احترام اور کلاسیکی سرمائے سے محبت کے علاوہ ایک نووارد ادبی اور سیاسی شعور بھی شامل تھا جس کو جلا دینے میں حسرتؔ کے ساتھ گزرنے والا وہ واقعہ بہت اہمیت کا حامل ہے کہ جس میں محض ایک عمدہ کلاسیکی کلام کو مُخربِ اخلاق قرار دے کر انگریز پرنسپل نے انھیں کالج سے نکال باہر کیا تھا لیکن یہ مجبوری اُنھیں بی اے کے امتحان میں شریک ہونے سے نہیں روک سکی تھی۔ یہی وہ تبدیلی کا لمحہ تھا کہ جس نے حسرتؔ کے سیاسی شعور کو ذرا زیادہ متحرک کر دیا تھا۔ اگر یہ واقعہ نہ رونما ہوتا اور حسرتؔ کی کلاسیکی شاعری سے دلچسپی کو مخربِ اخلاق نہ قرار دیا جاتا تو ممکن تھا کہ حسرتؔ سیاسی میدان میں براہِ راست نہ کودتے۔ یہ الگ بات ہوتی کہ اُن کی شاعری میں یہ سیاست دبے پیرائے میں بولتی سنائی دیتی۔ لیکن اس واقعہ نے ان کی طبیعت میں ایک انقلاب پیدا کر دیا اور وہ انگریز سامراجیت کے خلاف شمشیر بکف

ہو گئے۔ یہ تھا اُن کا سیاست میں داخلے کا سبب۔ پھر اُن کے مزاج کا صوفیانہ رنگ جس نے عشقیہ شاعری کو ان کا شعار بنا دیا مگر اس عشقیہ شاعری پر قدیم کلاسیکی اثرات کے ساتھ ساتھ اُس دور کی رومانیت کا جُز بھی شامل ہو گیا تھا جسے ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ مولانا قدیم و جدید کے درمیان ایک محتاط ڈگر پر چلنے کے لیے مجبور تھے۔ کیونکہ اس درمیان شاعری میں انھیں حقیقی اور مجازی عشق کی صوفیانہ شاعری کا لطف و سرور ملتا تھا۔ رہی سیاست تو اس میں بھی اُن کی پارہ صفت شخصیت کبھی چین سے نہیں بیٹھی تھی۔

اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ مولانا کی شخصیت میں صوفیت (تصوّف)، رومانیت اور حالات کے تقاضوں کے تحت سیاست کا ایک تلوّن پیدا ہو گیا تھا، جس کا اظہار نہ صرف ان کے عمل میں بلکہ شاعری میں بھی بے باکانہ طور پر موجود ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کسی بھی ادب کی تخلیق چونکہ انسان کی آگہی و فہم کا پرتو ہے اس لیے اس میں اس کی شخصیت کہیں نہ کہیں پوشیدہ رہتی ہے۔ اُس کی پسند ناپسند، اُس کے ذہنی رجحانات، اُس کی غور و فکر، اُس کی زندگی میں اُس کا عمل اور ردِ عمل سب ہی کچھ ادبی کاوشوں میں موجود ہوتا ہے۔ اس طرح تخلیق کار کی شخصیت اور اس کی تخلیق کو الگ الگ کر کے نہیں دیکھا جانا چاہیے کیوں کہ یہ عموماً ممکن نہیں کہ کوئی ادبی ولی ہو اور عملی شیطان۔ مولانا حسرت موہانی نے کلاسیکی ادب کا اچھا خاصا مطالعہ کیا تھا اور اس کا انتخاب بھی کیا تھا، اس لیے وہ یقینی طور پر اس حقیقت سے واقف ہو چکے تھے کہ مجازی اور حقیقی عاشقی کے معیار کیا تھے۔ انھیں یہ بھی احساس ہو گیا ہوگا کہ محض قافیہ پیمائی سے جو ابتذال اور انحطاط اردو شاعری میں پیدا ہوا ہے اُس سے گُریز کرتے ہوئے شاعری میں دل کی بات کا اظہار کیا جائے۔ یہی وجہ ہے کہ حسرت کی شاعری میں گو قدیم روایات کی پیروی موجود ہے لیکن وہ سب کچھ نہیں جسے اللہ ناپسند فرماتا ہے۔ (بحوالہ سورۃ البقراء) اس لیے حسرت کی شاعری کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اس میں جو کچھ لکھا گیا ہے وہ وارداتِ قلب سے تعلق رکھتا ہے۔ اس میں نہ تو

مروجہ فنکاری کے داؤں پیچ ہیں اور نہ سجاوٹیں اور نہ ہی کوئی التزام۔ اس طرح بظاہر وہ آج محققین کو سطحی اور سپاٹ شاعری نظر آتی ہے لیکن قدیم کلاسیکی شاعری کے پس منظر میں جب کہ غزل اپنے ابتذال پذیر مواد کی بنا پر تقریباً مر چکی تھی اور مولانا محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی کی نیچرل شاعری کی تحریک نے شاعری کا رُخ بدل دیا تھا، حسرت نے اپنی شاعری کے ذریعہ غزل کی تجدید کی تھی اور اس کو ماحول کے مطابق ڈھال کر ایک تازہ کاری کی شروعات کی تھی۔ اس کے علاوہ قدیم کو جدید لہجے میں پیش کر کے اُس کو پھر زندہ کر دیا تھا۔

مولانا کی شاعری کے متعلق بات کرتے ہوئے یہاں مناسب ہوگا کہ مولانا حسرت موہانی کی سہ رُخی شخصیت کے عناصر صوفیت، رومانیت اور سیاست کے متعلق ذرا تفصیل سے نگاہ ڈالیں تا کہ اس کے پس منظر میں ان کی تمام تر شاعری کا احاطہ کرتے ہوئے اس کا بہتر طریقہ سے تجزیہ کیا جا سکے۔

(۱) صوفیت (تصوّف)

ہندوستان میں تصوف کا ورود فارسی زبان کے توسط سے ہوا تھا۔ حالانکہ یہاں بودھ فرقہ کی اور اہلِ ہنود کی صوفیت بھی موجود تھی لیکن ہندوستان میں باہر سے مسلمان صوفیاے کرام کی آمد اور یہاں خانقاہیں قائم کر کے اپنے اپنے مسلکوں کی ترویج واشاعت کی بنا پر یہاں ان صوفیا کرام نے انسانی معاشرے میں ایکتا، محبت و پیار کے نغمے بکھیرے تھے۔ اُن کا شروع سے یہ شعار رہا کہ خلق خدا کو اپنا بھائی سمجھا جائے اور اُن سے بلا تفریق مذہب وملت محبت کی جائے۔ ان ہی صوفیاے کرام میں حضرت شیخ علی ہجورِی المعروف داتا گنج بخشؒ بھی تھے جنھوں نے صوفیت پر اپنے نظریات کی ترویج کے لیے معرکۃ آرا تصنیف ''کشف المحجوب'' لکھی جس میں تصوف سے متعلق بہت بنیادی معلومات موجود ہیں بہتر ہوگا کہ اُن کے ارشادات کے آئینے میں مولانا حسرت موہانی کی صوفیت کا جائزہ لیا جائے۔ داتا گنج

بخشؒ اپنی مذکورہ تصنیف میں تصوف کی تعریف میں ارشاد فرماتے ہیں:

''تصوف نیک خوئی کا نام ہے جتنا کوئی شخص نیک خوئی میں بڑھا ہوا ہوگا اتنا ہی تصوف میں بڑھ کر ہوگا۔''

پھر اس نیک خوئی (اخلاق) کے دو اجزاء کا تذکرہ یوں کرتے ہیں:

''اور اخلاق (نیک خوئی) کے یہ دو اجزاء ہیں ایک خالق کے ساتھ اخلاق اور دوسرا مخلوق کے ساتھ اخلاق۔''

(۱) خدا کے ساتھ اخلاق اور نیک خوئی برتنے کا مطلب یہ ہے کہ بندہ اس کی رضا پر راضی ہو۔ اس کے کسی فیصلے پر اسے شکایت نہ پیدا ہو۔ اس کا ہر فیصلہ اُسے بسر و چشم تسلیم ہو۔

(۲) مخلوق کے ساتھ اخلاق اور نیک خوئی یہ ہے کہ مخلوق کے ساتھ اس کے تعلق سے جو ذمہ داریاں اُس پر عائد ہوتی ہیں اُن کو خدا کے لیے اٹھائے اور خدا ہی کی رضا جوئی اور خوشنودی کے لیے اُن کو ادا کرے۔ اس کام میں کوئی اور غرض اس کے سامنے نہ ہو۔ (مطبوعہ ۱۹۶۶ء، ص ۸۸)

اس طرح وہ یہ بتاتے ہیں کہ انسان کو اپنے خالق اور اس کی مخلوق کے ساتھ نیک خوئی اور اخلاق سے پیش آنا ہی تصوف کی راہ پر چلنا ہے۔ جنید بغدادی کے لفظوں میں:

''تصوف نام ہے طبعی میلانات کو مٹانے، انسانی خصوصیات کی نفی کرنے، نفسانی خواہشوں کو فنا کرنے اور روحانی صفات کو پروان چڑھانے کا۔''

اس لیے صوفیا ذات و صفات اور ارادے کی نفی کی کوشش کرتے ہیں۔ ابو یزید کہا کرتے تھے کہ ''میں چاہتا ہوں کہ کچھ نہ چاہوں۔''

تصوف یا صوفی لفظ کی تشریح کرتے ہوئے حضرت داتا گنج بخشؒ کا ارشاد

ہے کہ:

''تصوّف اور صوفی دراصل لفظ ''صفا'' سے مشتق ہیں اس کی ضد کدر (کدورت) ہے بس جس شخص نے اپنے اخلاق اور معاملات کو مہذب بنایا اور اپنی طبیعت کو کدورتوں اور کھوٹ اور میل سے صاف و پاک کرلیا اور اسلام یعنی حق تعالیٰ کی سچی عبودیت کا وصف اپنے اندر پیدا کرلیا تو وہ صوفی بن گیا اور اہل تصوف میں شامل ہوگیا۔'' (ص۹۰)

اس ضمن میں حضرت داتا گنج بخشؒ کا صوفیوں کی اقسام کے حوالے سے ارشاد ہے کہ (ص۹۲)

''اہل تصوف کے یہاں صوفیوں کی تین قسمیں ہیں۔

(۱) ''صوفی اس شخص کو کہتے ہیں جو اپنے آپ کو حق میں فنا کردے اور اس کے اندر کوئی کدورت اور تیرگی باقی نہ ہو۔''

(۲) ''متصوف اس شخص کو کہتے ہیں جو مجاہدہ سے اس درجے کے حصول کے لیے کوشاں ہو اور اس کے تقاضوں کے مطابق اپنے آپ کو اپنے معاملات کو دُرست کرنے کی سعی میں مشغول ہو۔''

(۳) ''متصوف وہ ہے جو دنیا کا مال و متاع اور مرتبہ وعزت حاصل کرنے کے لیے اہل تصوف کی وضع قطع اور طور و اطوار اختیار کیے ہوئے ہو۔''

تصوّف کی خصلتوں کے حوالے سے حضرت داتا گنج بخشؒ۔ حضرت جنید

رحمۃ اللہ علیہ کے حوالے سے بتاتے ہیں کہ (ص ۸۹)

تصوّف کی آٹھ خصلتیں ہیں۔

سخاوت ۔ رضا ۔ صبر ۔ اشارت ۔ غربت (اجنبی ہوجانا)

۱ ۲ ۳ ۴ ۵

لباسِ صوف ۔ سیاحت اور فقر

۶ ۷ ۸

اور ان خصلتوں کی مثال یوں پیش کرتے ہیں کہ سخاوت کا نمونہ حضرت ابراہیم ہیں تو رضائے الٰہی کا نمونہ حضرت اسماعیل ہیں۔صبر کا نمونہ حضرت ایوب ہیں تو اشارت کا نمونہ حضرت زکریا۔غربت کا نمونہ حضرت یحییٰ ہیں۔صوف پوشی کا نمونہ حضرت موسیٰ۔سیاحت کا نمونہ حضرت عیسیٰ اور فقر کا نمونہ حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم ہیں۔

صوفیت کے متعلق مندرجہ بالا تشریحات کے پس منظر میں اب یہ دیکھنا ضروری ہوگا کہ مولانا حسرت موہانی کس حد تک صوفی تھے یا اُن میں کس حد تک تصوف کا رُجحان تھا۔یہ تشریح یہاں اس لیے ضروری تھی کیونکہ اردو شاعری میں دیگر شعراء حضرات نے زمانہ کی روش کے مطابق اور فارسی کلام سے متاثر ہوکر صوفیانہ شاعری کی ہے۔اُن کے مقابلے میں حسرت موہانی کی شخصیت ایک جداگانہ حیثیت رکھتی ہے۔محض اُن کی تخلیقات کو سرسری طور پر صوفیانہ کہہ دینے سے اس کا حق ادا نہیں ہوتا کیونکہ ان کی زندگی دیگر شعراء کرام کی مانند نہیں گزری تھی مثلاً مرزا غالب نے اپنی شاعری میں کہیں کہیں صوفیانہ اور فلسفیانہ نظریات کا اظہار کیا ہے جب کہ صوفیت سے اُن کا دُور کا بھی واسطہ نہ تھا۔کیونکہ ان میں مندرجہ بالا صوفیانہ خصائل نہیں تھے جب کہ مولانا حسرت موہانی کی زندگی ان تمام خصلتوں سے معمور ہے۔

مندرجہ بالا ساخت (Frame work) کے پس منظر میں اگر ہم نگاہ ڈالیں تو مولانا حسرت موہانی کی بچپن ہی سے اہلِ تصوف کی محفلوں میں شریک

رہنے کی بنا پر اور پھر گھر کے ماحول میں صوفی حضرات سے بیعت کی روایت کی بنا پر جو فضا پیدا ہوئی تھی اُس نے اُن کی ذہنی تربیت میں اس عنصر کو بدرجہ اتم شامل کر دیا تھا۔ والدہ کے ساتھ اُن کا ہر سال بزرگوں کے عُرس میں شرکت کرنا۔ وہاں کی محفل سماع میں بیٹھنا اور بزرگوں کے طور طریق دیکھنا۔ اِن سب باتوں نے اُنھیں بھی اس پُر اسرار، رمزیہ ماحول کے رنگ میں رنگ دیا تھا۔ اسی ذہنی تربیت کی بنا پر مولانا حسرت موہانی نے اپنی تمام زندگی راہِ تصوف کی آٹھ خصلتوں یعنی سخاوت، رضا، صبر، اشارت، غُربت، لباسِ صوف، سیاحت اور فقر کے لیے شعوری یا غیر شعوری طور پر مجاہدہ کرتے ہوئے گزار دی تھی جس کا اندازہ اُن کی زندگی کے بہت سے واقعات کو سامنے رکھ کر کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً لباس صوف کے سلسلے میں دیکھا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ یوں اہل تصوف کی نگاہ میں یہ محض ایک گدڑی تھی جو صوفی زیب تن کرتا تھا لیکن مولانا نے اس کا نعم البدل تلاش کر لیا تھا یعنی انھوں نے سودیشی کپڑے کو پہننے کو ترجیح دی تھی اور علی گڑھ میں اُس کی باقاعدہ دوکان بھی کھولی تھی۔ حالانکہ پوشش کے معاملے میں مولانا مختلف ادوار میں مختلف مراحل سے گزرے تھے جس کا تذکرہ مختلف حضرات نے کیا ہے۔ مثلاً سجاد حیدر یلدرم نے اُن کے پوشش کا اولین خاکہ یوں کھینچا ہے:

> ''کلابتو کی ٹوپی۔ پُرانی وضع کے چار خانے کا انگرکھا۔ شرع کا تنگ پائجامہ جس کے پائنچے ٹخنوں سے اونچے تھے۔
> (حسرت موہانی، خلیق انجم، ص ۹۰)''

مشتاق احمد زاہدی کا کہنا ہے کہ:

> ''جس دن پہلی دفعہ یہ حضرت یکے سے اُتر کر بورڈنگ میں داخل ہوئے تو ڈھیلا پائجامہ پہنے ہوئے تھے۔ پاؤں میں گھٹیلی جوتی۔ ہاتھ میں پاندان۔'' (۹۰/۹۱)

پھر جب اس پوشس میں تبدیلی آئی تو عتیق صدیقی رقم طراز ہیں:

''کالج کے ماحول نے حسرت کی وضع بدلی۔ کلا بتو ٹوپی سر سے
جُدا ہوئی۔ چار خانے کا انگرکھا جسم سے اُترا۔ شرع کا پائجامہ
ٹانگوں سے جُدا ہوا۔ گٹھیلی جوتی پاؤں سے الگ ہوئی۔'' (۹۱)

ہارون شیروانی تحریر فرماتے ہیں:

''حسرت صاحب معمولی وضع کے اچکن پہنے سر پر بالکل چپٹی
قسم کی تُرکی ٹوپی، بے حد گھنی سیاہ داڑھی۔'' (۹۱)

جب کہ عبدالمجید سالک دسمبر ۱۹۱۹ء امرتسر میں حسرت سے ملاقات کا تذکرہ یوں کرتے ہیں:

''سر پر تُرکی ٹوپی جس کے کناروں پر ایک ایک انچ چیکٹ کے
داغ۔ اُدھڑی ہوئی بے ترتیب سی داڑھی۔ کھدر کی شیروانی۔
میلا پاجامہ جوتے نے کبھی پالش کی شکل بھی نہ دیکھی تھی......
سادگی اور غربت کا مجسم نمونہ۔'' (ص ۹۳)

مولانا کے یہ خاکے بتاتے ہیں کہ مولانا متصوّف کے درجہ میں تھے اور مجاہدہ سے گزر رہے تھے۔ اس لیے لباس کے تعلق سے اُن میں لاپرواہی کا احساس پیدا ہو گیا تھا۔ اب کیفیت یہ تھی کہ جو ملا پہن لیا یہ ان کی صوفی طبیعت کے عین مطابق تھا۔

صوفیت کی خصلتوں کے دوسرے اجزاء کا مطالعہ اُن کی زندگی میں رونما ہونے والے واقعات کی روشنی میں کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً حسرت اپنی تعلیم کی شروعات سے لے کر علی گڑھ میں داخلے کے وقت تک نہ تو کوئی سیاسی سوچ رکھتے تھے اور نہ ہی انھیں انگریزوں اور ان کے نظام سے کوئی پُر خاش تھی۔ کیونکہ انھوں نے اپنے کالج کے داخلے کے چند ماہ بعد ہی مسٹر تھیوڈر ماریسن کے پرنسپل ہونے پر اکتوبر ۱۸۹۹ء میں ایک ترکیب بند لکھا تھا جس میں کوئی ایسا شعر نہیں ہے کہ جو اُن کی مخالف جذبات کی ترجمانی کرتا ہو۔ لیکن ایک اردو مشاعرے میں کلاسیکی غزلوں کو فحش قرار دے کر اور اُس کی ذمہ داری مولانا حسرت پر ڈال کر پرنسپل نے جو معیار

کی بات کی، اور مولانا نے اُنھیں سمجھانے کی کوشش کی کہ اُن کے شعری معیار اور ہندوستانی شعری معیار الگ الگ ہیں، انھیں پرنسپل نے کالج سے نکال دیا۔ لیکن وہ انھیں بی اے کا امتحان دینے سے نہیں روک سکا۔ ویسے یہ کوئی ایسا واقعہ نہ تھا کہ حسرت کو کالج سے نکال دیا جاتا لیکن انگریزی حکومت کا دبدبہ تھا۔ پرنسپل کی اس حرکت نے مولانا کے خود دار ضمیر کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ مولانا نے علی گڑھ میں رہ کر ''اردوئے معلیٰ'' نکالنا شروع کیا۔ اس میں اپریل ۱۹۰۸ء کی اشاعت میں شائع ہونے والے ایک مضمون ''مصر میں انگریزوں کی تعلیمی پالیسی'' کو انگریزی سرکار نے باغیانہ مضمون قرار دیا اور حسرت کو گرفتار کر لیا گیا۔ مولانا کو جیل جانا پڑا۔ اس قیدِ فرنگ میں اُن پر کیا گزری ۔

کٹ گیا قید میں ماہِ رمضاں بھی حسرت
گرچہ سامان سحر کا تھا نہ افطاری کا

اور ایک مومن کی طرح انھوں نے اسی مجاہدے کے جذبے سے صبر و رضائے الٰہی کے بھروسے اُسے برداشت کیا تھا۔ مولانا قیدِ فرنگ میں ۲۳ر جون ۱۹۰۸ء سے ۱۹ر جون ۱۹۰۹ء تک رہے تھے۔ اُن کی گرفتاری کے وقت اُن کے گھر کی کیا حالت تھی۔ مولانا خود راوی ہیں:

''راقم الحروف کی شیر خوار لڑکی نعیمہ حد درجہ علیل تھی اور اتفاق سے مکان پر والدۂ نعیمہ اور ایک خادمہ کے سوا کوئی نہ تھا۔''
(نقوش، آپ بیتی نمبر، ص: ۱۶۳۸)

ظاہر ہے یہ بڑے جذباتی لمحات تھے۔ مولانا قیدِ فرنگ میں۔ گھر پر پردہ نشین بیوی اور ایک خادمہ اور معصول بچی جو سخت بیمار۔ مولانا کو ان جذباتی لمحات کی کربنا کی نے اُن کے ارادے سے متزلزل نہیں کیا بلکہ اُن کی بیگم کے پیغام نے کہ وہ ثابت قدم رہیں انھیں اور تقویت بخشی۔ تصوف کی ڈگر میں مجاہدہ کرتے ہوئے مولانا کا یہ پہلا امتحان تھا ۔

دیارِ شوق میں برپا ہے ماتم مرگِ حسرت کا
وہ وضع پارسا اس کی وہ عشقِ پاکباز اس کا

جاگیرداری نظام کے تحت پلا بڑھا انسان ہر سہولت اور آزادی کا عادی بغیر کسی جُرم کے انگریزی مظالم کا شکار ہو گیا تھا۔ مولانا اگر تصوّف کے پیرو نہ ہوتے تو بہت آسانی سے معافی مانگ کر جیل جانے سے بچ سکتے تھے۔

مولانا کا دوسرا امتحان۔ قیدِ سخت کی سزا پانے کے بعد شروع ہوتا ہے کہ جب وہ سزا سن کر عدالت سے جیل واپس آتے ہیں، تو بقول اُنھیں کے:

''۴/ اگست ۱۹۰۸ء سے قید سخت کا آغاز اس طور پر ہوا کہ کچہری سے جیل واپس پہنچتے ہی ایک لنگوٹ، جانگیا اور ایک کرتہ ٹوپی، بچھانے کے لیے ایک ٹکڑا ٹاٹ اور ایک کمبل بچھانے اور اوڑھنے کے واسطے اور ایک قدح آہنی بڑا ایک چھوٹا دیگر ضروریات کو رفع کرنے کی غرض سے مرحمت ہوا۔........ ابتدا میں سامان بود و ماند کی تقلیل سے کسی قدر تکلیف ضرور ہوئی لیکن جلد طبیعت نے انھیں کے استعمال پر قانع ہو کر ایک عجیب و غریب سبق حاصل کیا...... یہ فقیرانہ شان ہر طرح سے راقم حروف کے مناسب حال تھی۔''

(نقوش، آپ بیتی نمبر، ص: ۱۶۳۹)

اس طرح مولانا پورے طور سے درویشی راہ پر آ گئے تھے۔ انھیں ذہنی طور پر جو دھکّا لگا ہوگا اُسے انھوں نے اپنی صوفیانہ تربیت کے تحت صبر اور سکون سے برداشت کر لیا تھا۔ حالانکہ وہ جسمانی اذیت کے ساتھ ساتھ ذہنی اذیت کے دور سے بھی گزر رہے تھے۔ لیکن اس اچانک تبدیلی سے مولانا میں بجائے احساسِ نامرادی۔ نا اُمیدی اور دُکھ کے ایک طرح کی تقویت، اطمینان، قناعت اور صبر و رضا کا احساس پیدا ہو گیا تھا لیکن ابھی مولانا کی زندگی میں اور بھی امتحانات ہونے باقی

تھے۔(تفصیل نقوش کے آپ بیتی نمبر صفحہ ۱۶۴۱) جیسے ـــــ

(۱) جب مولانا کو الہ آباد میں واقع نینی جیل میں بھیجا گیا تو انھیں ہتھکڑی بیڑیوں کے ساتھ علی گڑھ جیل سے لے جایا گیا۔ الہٰ آباد جاتے ہوئے انھیں کھانے کو چند دانے بھُنے ہوئے چنے نصیب ہوئے لیکن مولانا اسی پر اکتفا کرتے ہیں اور دیوانِ حافظ کو پڑھ کر تسکین حاصل کرتے ہیں۔

(۲) مولانا کسی صورت راستے میں ایک صاحب کے ذریعہ اپنے والد صاحب کو خبر پہنچاتے ہیں۔ والد مولانا سے ملنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن اُن کی درخواست رد کر دی جاتی ہے اور آخر کار ان کی ملاقات حسرت سے نہیں ہو پاتی اور وہ انتقال کر جاتے ہیں لیکن ان سب باتوں کی خبر حسرت کو جیل میں نہیں ہو پاتی۔ یہ بھی مولانا کا امتحان ہی تھا۔

(۳) علی گڑھ جیل کے کپڑے اتروا کر کس طرح نینی جیل میں غلیظ کپڑے پہننے کو دیے گئے۔ چشمہ جس کے بغیر مولانا دُور کی چیز صاف طور سے نہیں دیکھ سکتے تھے، چھین لیا گیا اور ان کی جیل کی تنہائی کا ساتھ وہ ادبی سرمایہ جو ایک پوٹلی کی صورت میں تھا جلوا کر خاک کر دیا گیا۔ جس انسان نے عام زندگی میں گندے کپڑے نہ پہنے ہوں اُسے جس طرح ذہنی اذیت میں مبتلا کرنے کی غرض سے یہ حرکتیں کی جاتی رہیں کہ وہ مجبور ہو کر گھٹنے ٹیک دے اور رحم کی درخواست کرنے لگے۔ لیکن مولانا جن کی سرشت فقیرانہ تھی یہ سب جھیل رہے تھے۔ اور اللہ اللہ کر رہے تھے۔

(۴) نینی جیل کی مشقتوں میں مولانا کو چکّی پیسنے پر لگایا گیا تھا۔ اسی درمیان رمضان میں مولانا کو جو اُفتادیں پیش آئیں اور جس طرح انھوں نے روزے کی حالت میں بھی ایک من غلہ پیسا۔ اور خوشی اور طمانیت کا احساس کیا وہ یقینی طور پر راہ صوف کا ایک دیوانہ ہی کر سکتا ہے۔

مولانا حسرت موہانی جن کا عشق مجازی بھی ہے تو صرف حقیقت کی رہنمائی کے لیے۔

عشقِ بتاں سراجِ طریقِ صفا بنا
حق الیقیں تک آئے ہیں عین الیقیں سے ہم

اُن کے صوفی ہونے اور ان کے سلسلۂ طریقت کے متعلق تفصیل سے کلیاتِ حسرت موہانی، مطبوعہ مکتبہ معین الادب، لاہور، ۱۹۷۶ء میں صفحہ ۵۸ تا ۶۸ میں درج ہے جس سے یہ بات قطعی طور پر واضح ہو جاتی ہے کہ مولانا ایک صوفی تھے اور اپنے مجاہدے میں اللہ پر مکمل اعتماد رکھنے والے اور اُسی میں خوش رہنے والے انسان تھے۔ یہ صوفیت اُن کی زندگی کے ہر حصّے میں بخوبی دیکھی جا سکتی ہے۔ اُن کی شاعری میں بھی ان کی طبیعت کا یہ فقیرانہ رنگ نمایاں ہے جو ایک فطری عمل ہے کیونکہ جیسا پہلے لکھا جا چکا ہے...... تخلیق کار کبھی اپنی ذات کو الگ رکھ کر تخلیق نہیں کر سکتا۔ وہ اپنی تخلیقات میں کہیں نہ کہیں موجود رہتا ہے۔ لیکن یہ صوفیت جو مجازی سے حقیقی عشق کی جانب رواں دواں تھی، مجازی رنگ نے ایک رومانیت کا وجدان پیدا کر دیا تھا۔ جو اگر ایک جانب صوفیانہ روش تھی تو دوسری جانب عالمی ادب میں موجود رومانوی تحریک سے بھی اثر پذیر ہو رہی تھی۔ اور پھر مولانا کے یہاں تو ؎

مسلکِ عشق ہے پرستشِ حُسن
ہم نہیں جانتے عذاب و ثواب

(۲) رومانیت

پروفیسر محمد حسن نے اپنے مقالے ''اردو ادب میں رومانوی تحریک'' میں مختلف حوالوں سے کچھ اہم سوال اٹھائے ہیں۔ مثلاً اردو ادب میں رومانی تحریک کی روایت کیا ہے؟ کیا حقیقتاً اردو میں رومانی تحریک کا کوئی وجود ہے؟ اور پھر انھوں نے اردو میں رومانی تحریک سے متعلق تفصیل سے اپنے نظریات پیش کیے ہیں۔ بہر حال اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ انسان بنیادی طور پر رُومان پسند رہا ہے اور آج بھی ہے اور اسی رومانیت پسندی نے اُسے غاروں، جنگلوں سے نکال کر

دریاؤں کے کنارے آباد ہونے پر آمادہ کیا تھا۔ زندگی کے روز وشب اور نت نئے رُومانی تجربوں نے اُسے تہذیب وتمدن کی جانب راغب کیا تھا۔ اُس نے اِسی رومانی فضا میں سماج کی تشکیل کی اور آج بھی اِسی رومانیت نے اُسے چاند پر اُتار دیا ہے۔ فضاؤں میں معلق رہ کر آسمانوں کو پڑھنے کا، اور نئی کھوج کرنے کا حوصلہ دیا ہے۔ زمین کی تہوں میں تلاش کی جانب رجوع کیا۔ اس لیے یہ بات قطعی طور پر تسلیم شدہ ہے کہ رومانیت نے انسانی ارتقاء کے ہر دور میں اُس کی ہر طرح کی تخلیقی اور عملی زندگی میں اپنے گہرے اثرات قائم کرنے کے ساتھ ساتھ مظاہر بھی چھوڑے ہیں اور انسان آج بھی ان سے آگے جانے کی جدوجہد میں مشغول ہے۔

یوں نفسیاتی نقطۂ نگاہ سے بھی یہ حقیقت تسلیم شدہ ہے کہ انسانی لاشعور وہی قدیمی اثاثہ ہے جو اوّلین انسان سے شروع ہوکر آج تک انسان کو نسل درنسل وراثت میں ملتا چلا آرہا ہے۔ اس طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ جب لاشعور میں ازلی رومانیت کا عنصر بدرجہ اتم موجود ہوتو یہ کیسے ممکن ہوسکتا ہے کہ وہ انسان کو کسی نہ کسی صورت میں متاثر نہ کرے؟ اور پھر جب شعوری کوششوں میں ماحول کے مطابق انسان میں رومانیت کا احساس موجود ہوتو اس کا رومانی ہونا ایک فطری عمل بن جاتا ہے جس سے کسی ذی روح کو مفر نہیں ہوسکتا۔

لفظ رومان Romance اور رومانیت Romantic کے اردو متبادل پر غور کریں تو ان کے معنی رومانی، داستانی، تخیلی، جذباتی ملتے ہیں اور عموماً اردو زبان میں ان الفاظ کے یہی مفہوم لیے جاتے ہیں۔ اب اگر ہم اردو ادب کے قدیم اور جدید ادوار کا جائزہ لیں تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ اردو کا تمام کلاسیکی (قدیم) ادب چونکہ تراجم یا دوسری زبانوں کے کلاسیکی ادب کو آزادانہ طور پر اپنائے گئے ادب پر مشتمل ہے۔ اس بنا پر اس میں رومانیت (جذباتیت۔تخیل) کا عنصر بدرجہ اتم موجود ملتا ہے۔ جس کے اثرات بہت دُور اور دیر تک نظر آتے ہیں کیونکہ اس سلسلے میں شعری اور نثری ادب مسلسل دوسری زبانوں کی روایات کے ساتھ داخل ہوتا رہا

تھا۔(اور آج بھی یہ عمل جاری ہے)اس طرح وہ روایات اردو ادب میں بھی شامل ہوتی رہی تھیں اور تخلیق کو متاثر کرتی رہی ہیں۔

اس پس منظر کے تحت اگر ہم اردو میں رومانیت کے اثرات کا تجزیہ کریں تو اول یہ کہ اردو ادب کی مختلف اصناف میں تخلیق کاروں کا اپنا شعور اور کلاسیکی ادب سے تعلق اور پھر ماحول اور حالات کے تحت تخلیق کا عمل اس روایت کو آگے بڑھانے میں معاون رہا ہے۔ دوئم یہ کہ اردو ادب میں دوسری زبانوں سے آنے والی روایات نے بھی اسی رومانیت کے عنصر کو روشن کر دیا تھا۔ پھر مولانا حسرت موہانی کا عہد ایک ایسے دور کا تابع تھا کہ جہاں اردو ادب میں نئے نئے تجربات ہو رہے تھے۔ اور اس میں کلاسیکی روش پر تخلیق کے ساتھ نئی سوچ اور نئی فکر کی بنا پر رویّوں میں بھی تبدیلی واقع ہو رہی تھی۔ مولانا حسرت کے مزاج میں چونکہ درویشانہ اور صوفیانہ صفت موجود تھی، جو ہر شے میں ''جلوۂ محبوب'' دیکھتی تھی اور حُسن (وہ چاہے جہاں اور جس صورت میں ہو) سے سرور و کیف حاصل کر کے اپنی روح میں بالیدگی اور اپنے مجاہدے اور ریاضتوں کو مؤثر کرنے کی کوشش کرتی تھی۔ جس کا تذکرہ پروفیسر آل احمد سرور نے اپنے مضمون ''حسرت موہانی کی عشقیہ شاعری'' پروفیسر پریشان خٹک نے ''حسرت کا شاعرانہ مسلک'' پروفیسر عبدالمغنی نے ''حسرت کا تصورِ عشق'' حامدی کاشمیری نے ''حسرت کی عشقیہ شاعری'' اور خلیق انجم نے ''حُسن پرستی'' کے تحت رقم کیا ہے۔ اس لیے وہ کیسے اس جذبۂ حُسن پرستی کی رومانیت سے عاری رہ سکتے ہیں۔ پھر مولانا شاعر تھے۔ بچپن سے ایک ایسے ماحول کے پروردہ تھے کہ جہاں ہر طرح کی آسانیاں تھیں، نفاست تھی، نزاکت تھی، ذہنی سکون تھا، خانقاہی مزاج تھا۔ پھر بھلا رومانیت کیوں نہ ہوتی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ رفتہ رفتہ یہی رومانیت مختلف روپ بدل بدل کر ان کی تمام زندگی پر حاوی رہی۔ چاہے وہ طالب علمی کا زمانہ ہو، جنگِ آزادی کی لڑائی ہو یا ادبی مباحث ہوں، مولانا کا نظریہ قطعی الگ اور منفرد ہوتا تھا کیونکہ انھوں نے اپنی ذہنی تربیت کے لیے علامت کا درویشی طریقہ اختیار کیا تھا جیسا کہ

مشائخ طریقت میں کچھ گروہوں کا وتیرہ یہ تھا کہ کسی کی بُرائی کے بغیر لوگوں کی ملامت کا تختۂ مشق بنیں اور اپنے 'اہم' 'انا' میں 'کو زیر کریں۔

اس کے علاوہ مولانا ذہنی طور پر کلاسیکی ادب کے دلدادہ تھے انھوں نے نہ صرف اساتذہ کا کلام غور سے پڑھا تھا بلکہ اس کا انتخاب بھی مرتب کیا تھا۔ اس طرح وہ قدیم کلاسیکی ادب کی رومانیت سے متاثر تھے۔ اس پر طرّہ ان کی صوفیانہ اور درویشانہ صفت، غور وفکر کی رومانیت غرض کہ دونوں طرح کی رومانیت کو اپنانے میں انھیں کسی شعوری کوشش کی ضرورت نہیں پڑی۔ وہ لاشعوری طور پر رومانیت پسند تھے۔ ویسے بھی اردو شاعری کی کلاسیکی روایات ایک اصلی یا فرضی محبوب (حقیقی یا مجازی) کے گرد گھومتی تھیں اور ان رومانی روایات سے صوفیا کرام زیادہ متاثر ہوتے تھے۔ اور ان پر وجد کی کیفیات طاری ہو جاتی تھیں۔ امیر خسرو اس شاعری کی زندہ مثال ہیں جہاں ''کاہے کو بیاہی بدیس'' اور ''چھاپ تِلک سب دینی تو سے نینا ملا کے'' میں صوفیا کرام عشق حقیقی کا جلوہ دیکھتے تھے۔ لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ حسرتؔ کی اس کلاسیکی رومانی روایات میں ان کی اپنی حقیقت پسندی اور جمالیاتی سوچ کی آمیزش نے قدیم کلاسیکی شاعری کے مقابلے میں نیچرل شاعری (حالی اور آزاد) کے بڑھتے اثرات کو کم کرنے اور غزل کے مزاج کو زندہ رکھنے میں فعال کردار ادا کیا تھا۔ کیونکہ غزل کی موضوعاتی انحطاط پذیری نے اس کو بہت حد تک معدوم ہونے کی کگار تک پہنچا دیا تھا۔

''کلیاتِ حسرتؔ موہانی'' مطبوعہ مکتبہ معین الادب، لاہور، نومبر ۱۹۷۶ء میں حسرتؔ کے ۱۳ دیوان اور ضمیمہ شامل ہیں۔ جو اُن کی زندگی کی تمام تر شعری تخلیقات پر مشتمل ہے۔ مولانا کے طالب علمی کے زمانے اور اُس کے بعد ۱۹۰۳ء تا ۱۹۱۸ء کے درمیان کا کلام جو دیوان اول، دوم، سوم اور چہارم میں مرتب کیا گیا ہے۔ وہ اس دور کا کلام ہے جب مولانا اپنے کالج سے نکالے جانے کے بعد براہ راست اور پھر قید و بند سے گزر رہے تھے۔ اس میں شامل ضمیمہ میں بھی بہت کچھ حصہ ان کی شعوری اور

لاشعوری رومان پسندی سے متاثر نظر آتا ہے لیکن شاعری کا بیشتر حصہ دراصل اس قدیم روایت کی تکرار ہے جس کا سلسلہ کسی نہ کسی طور سے آج بھی جاری ہے۔

یہاں اس حقیقت کا اظہار بھی مناسب ہوگا کہ جس دور میں حسرتؔ اپنی کلاسیکی رومانیت کے ساتھ سانس لے رہے تھے۔ اُسی دور میں اُن کے ہم عصر اور دوست سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتح پوری اس غیر ملکی رومانی تحریک سے متاثر ہو رہے تھے۔ اور یلدرمؔ تو اس سلسلے میں باقاعدہ رومانی تحریک سے منسلک ہو گئے تھے جس کا اظہار ان کی تحریروں میں موجود ہے۔ پروفیسر محمد حسن نے اپنے مندرجہ بالا مقالے میں اُن کے حوالے سے یوں اظہارِ خیال کیا ہے:

> ''اس جدید ذہن کی ''مخزن'' اور ''نقاد'' نے ایک سمت کی طرف رہنمائی کی۔ ''مخزن'' اور ''نقاد'' نے اردو ادب میں وکٹورین انگلستان کی تہذیب کو آدرش تسلیم کیا اور صاف ستھرے مذاق کی روایت استوار کی۔ ''مخزن'' کے لکھنے والے سرسید اسکول کی طرح افادیت اور اصلاح کے علمبردار نہیں تھے۔ حالیؔ اور آزادؔ کی طرح وہ ادب میں ایک مشنری کے جوش اور مصلح کی تڑپ کے بجائے خوش مذاقی اور نکھار کو تلاش کرتے تھے۔ ان کے یہاں ادب ہتھیار نہیں آرائش ہے۔ تہذیب و تمدن کے ارتقا کی ایک خوبصورت اور حتمی دلیل ہے۔ اسکروائلڈ اور پیٹر کے اندازِ نگارش اور اندازِ فکر کی نمایاں جھلک ان پرچوں کے ہر صفحے پر نظر آتی ہے۔......... یلدرمؔ کے مضامین نے اردو میں رومانوی تحریک کا ایک باقاعدہ اسلوب کی طرح آغاز کیا.........'' (ص:۳۲)

محمد حسن صاحب کا یہ نظریہ بہت حد تک دُرست ہے کیونکہ یلدرمؔ سے پہلے جو کچھ بھی رومانیت کے حوالے سے اردو ادب میں آ رہا تھا وہ سب لاشعوری اور ازلی رومانیت

پسندی کے تحت تھا۔ لیکن یلدرم نے باقاعدہ اسے ایک فکری شکل دی تھی۔ یلدرم اردو کے علاوہ مختلف ملکی اور غیر ملکی زبانوں کے ماہر تھے۔ انھوں نے ترکی زبان سے اردو میں تراجم بھی کیے تھے۔ وہ یوروپی رومانی تحریک سے متاثر تھے۔ اس طرح اردو زبان میں یوروپی رومانوی تحریک اسی روزن سے داخل ہوئی تھی، جس کو نیاز فتح پوری اور اس دور کے اہلِ علم (جن کے ذہن غیر ملکی ادب کے کلاسیکی اور عصری ادب سے متاثر تھے) نے اُسے اردو میں ایک فعال تحریک بنا دیا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ یہ رجحانات نثر میں مجنوں گورکھپوری، حجاب امتیاز علی، مہدی افادی، سجاد حسن، قاضی عبدالغفار، میاں بشیر احمد کے یہاں اور شاعری میں ریاض خیر آبادی، اختر شیرانی اور جوش ملیح آبادی تک کی شاعری میں شامل ہو گئے تھے۔ اور لطف کی بات یہ ہے کہ اسی رومانی تحریک کی کوکھ سے ترقی پسند تحریک نے جنم لیا تھا کیونکہ وہ بھی ادب میں خواب دیکھے جانے کی تحریک تھی، خوش آئند خواب دیکھنے کی تحریک جسے سرمایہ داری اور اس کے استحصال کے لیے خواب میں جنگ لڑنی تھی۔

رومانی تحریک کے تحت شعری اور نثری تخلیقات کا اگر گہرائی سے جائزہ لیا جائے تو ایسا محسوس ہوگا کہ اس میں بیشتر مواد کسی ایک محور کے گرد گھومتا سا لگتا ہے۔ جب کہ حسرت موہانی جن کی پُر جہد زندگی میں صوفیانہ رومانیت کا غلبہ ذرا زیادہ تھا، اپنی شاعری میں کلاسیکی ازلی رومانیت کے ساتھ ساتھ زندگی کے تجربات، محسوسات، جذبات، وارداتِ قلب کا عکسِ جمیل، متوازن لہجے میں رقم کر رہے تھے بعض اوقات تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ مولانا نے اگر اپنی غور و فکر کو اشعار میں ڈھال کر اپنے دل میں سلگتی آگ کو ٹھنڈا نہ کیا ہوتا تو شاید ان کی بے چین طبیعت اور رُومان پسندی انھیں جلا کر راکھ کر دیتی۔ قید و بند کے مصائب اور چکّی کی مشقت کو آسان اور قابلِ برداشت بنانے میں اشعار کا کس قدر حصہ تھا یہ بات وہی فنکار سمجھ سکتا ہے جو ہر طرف سے مسائل میں گھرا ہو کر بھی تخلیقی کام کرتا رہتا ہے۔ اور مسائل کو منھ چڑھاتا رہتا ہے، درکنار کرتا رہتا ہے۔ اس زاویے سے اگر دیکھا جائے تو حسرت

کی رومانیت ہندوستانی صورتِ حال اور اردو ادب کے کلاسیکی دور کے ساتھ ساتھ درویشانہ ماحول کی پروردہ تھی جب کہ سجاد حیدر یلدرم سے شروع ہونے والی رومانیت ماورائیت کی پروردہ تھی اور وہ ہندوستانی ادبی فضا میں اس حد تک چلی گئی تھی کہ شاعر بے تابی سے کہہ اٹھتا تھا کہ

اے عشق کہیں لے چل

حسرت نے عشق کے جذبہ کو حُسن پرستی کے اس وقت کے رائج اخلاقی قیود کے دائرے میں پیش کرتے ہوئے ایسی بیتابی نہیں دکھائی اور نہ اپنی ڈگر سے ہٹے اور نہ گمراہ ہوئے بلکہ پوری پاکیزگی کے ساتھ انسانی جذبات کا اظہار روا رکھا ہے جس کی بنا پر وہ اپنے ہم عصروں سے بالکل الگ اور منفرد نظر آتے ہیں۔ طوالت اور گرانباری کے خوف سے یہاں اُن کی مخصوص غزلوں کے محض چند مطلعے پیشِ خدمت ہیں۔

تاثیر برقِ حُسن جو اُن کے سخن میں تھی
اک لرزشِ خفی مرے سارے بدن میں تھی

O

نگاہِ یار جسے آشنائے راز کرے
وہ اپنی خوبیٔ قسمت پہ کیوں نہ ناز کرے

O

دیکھنا ہے تو انھیں دور سے دیکھا کرنا
شیوۂ عشق نہیں حسن کو رسوا کرنا

O

روشن جمالِ یار سے ہے انجمن تمام
دہکا ہوا ہے آتشِ گل سے چمن تمام

O

لایا ہے دل پر کتنی خرابی
اے یار تیرا حُسنِ شرابی

○

توڑ کر عہدِ کرم نا آشنا ہو جایئے
بندہ پرور جایئے اچھا خفا ہو جایئے

ان مکمل غزلوں کو پڑھیے تو اشعار میں رومان رواں دواں اور رقصاں نظر آتا ہے۔ یہ اس اعتبار سے دوسرے رومان پسندوں سے مختلف ہے کہ ان میں اپنے عہد کی کریہہ تصویر، تلخ حقیقت اور ناگوار تجربات کو بھی حسین لمس کا روپ دے دیا گیا ہے۔ کیونکہ مولانا بہ یک وقت انگریز سامراجیت، اور داخلی طور پر ادبی اقدار میں زبردست تبدیلیوں اور کلاسیکیت کے سنگم پر کھڑے تھے، اور اپنی راہ خود طے کر رہے تھے۔

یہاں حسرتؔ کی قید و بند کے دوران کی گئی تخلیقات کا موازنہ اگر ہم فیض احمد فیضؔ کی قید و بند کی تخلیقات سے کریں تو ایک بڑا فرق نظر آتا ہے۔ فیضؔ پر تو پاکستانی اہلِ اقتدار نے الزام لگا کر انھیں قید و بند میں ڈالا تھا۔ جب کہ ان کا کوئی قصور نہ تھا مگر حسرتؔ نے تو خود قید و بند کو اپنی انا کے تحت قبول کیا تھا اور وہ بھی انگریزی حکومت کے خلاف ایک احتجاج کی شکل میں۔ پھر حسرتؔ کے دور میں ہندوستانی جیل انگریز حکمرانوں کی مخالفت کرنے والوں کی قتل گاہیں تھیں۔ جہاں انگریزوں کے پٹھو ملازم انسانیت سوز مظالم ڈھاتے تھے اور قیدی کی شخصیت کو مسخ کر دیتے تھے جن کا تذکرہ حسرت نے ''قید زنداں'' میں کیا ہے۔ یہ بات دونوں میں مشترک ضرور تھی کہ دونوں ہی نے زندان میں شاعری کو اپنے جذبات کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ لیکن فیضؔ کی شاعری میں زیادہ گہرائی اور دبا دبا کرب ہے۔ جب کہ حسرتؔ کی شاعری میں قلندرانہ شان ہے کہ جیسے وہ اس ظالم انگریز حکومت کے جبر و استبداد کا مذاق اُڑا رہے ہوں۔ اور ان تمام مصائب کا مقابلہ کرنے کی خاطر وہ خود

جیل میں اذیت برداشت کر رہے ہوں۔ وہ شاعری میں کلاسیکی روایات کے حوالہ سے قلندرانہ رومان پسندی، عقلیت، اور جمالیاتی فکر کا سہارا لے رہے تھے اور اس میں کامیاب بھی رہے تھے۔

حسرت کی شاعری کے عمیق مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ انھوں نے کسی ایک رنگ یا کسی ایک نظریہ یا مکتبِ فکر کے تحت شاعری نہیں کی ہے۔ بلکہ جس وقت جیسے حالات، واقعات سے سابقہ پڑا جیسے جذبات، احساسات سے ان کا ذہن گزرا، ان ہی سے متاثر ہوکر اشعار تخلیق کیے ہیں۔ ان میں سیاست بھی ہے، وارداتِ قلب بھی ہے، عقیدے کا اظہار بھی ہے، واقعاتی اشعار بھی ہیں۔ مگر رومانیت کا عنصر سب پر حاوی ہے۔ اس واقعاتی، جذباتی یا تاثراتی کلام کو نقادوں نے تیسرے درجہ کی شاعری کا نام دیا ہے۔ لیکن افسوس یہ ہے کہ ایسا کہتے ہوئے انھوں نے یہ غور نہیں کیا کہ حسرت کس ماحول میں جی رہے تھے۔ اور پھر وہ اُن تمام کلاسیکی روایات سے (جنھیں تیسرے درجہ کی شاعری بھی نہیں کہا گیا) اثر انداز ہوتے ہوئے بھی ان کی انحطاط پذیری سے الگ ہٹ کر غزل کے فارم کو ایک نیا اور زندہ روپ دے رہے تھے جس کا مقابلہ حالی اور ان کی شاعری سے تھا۔ اس لیے اس عبوری دور میں تخلیق کی گئی شاعری کے پس منظر کو دیکھے بغیر کسی ایسے پیمانے سے پرکھا جانا جو کہ بعد میں مقرر کیا گیا ہو قطعی طور پر نا روا تھا۔ یہ طریقہ نقد ٹھیک اُس پرنسپل کے نظریہ سے مطابقت رکھتا تھا کہ جس نے کلاسیکی شاعری کو کم تر درجہ کا ادب سمجھ کر حسرت پر الزام رکھا تھا اور اس کی پاداش میں ایم اے او کالج سے نکال باہر کیا تھا۔ کیا حسرت کو شاعری کے اسکول سے نکال باہر کرنا ہی ناقد کا مقصد ہے؟

بہرصورت اس تجزیہ سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ حسرت کی شاعری میں رومانیت کا عنصر وہی ازلی رومانیت تھی جو کلاسیکی ادبی رومانیت کے درمیان سے گزرتی، حسرت کی درویشانہ رومانیت سے گھلتی ملتی، اور ان کے ذاتی تجربات، ان کی حسن پرستی، عقلیت سے سنورتی اور تبدیل ہوتی ذہنی رو کا اظہار کرتی ہے اور ایک

عبوری دور کی عکاسی ہے۔ ان کے یہاں نہ تو رومانیت محض صنفِ نازک کے گرد گھومتی ہے اور نہ ہی یوروپی رومانیت کے تابع ہے اور نہ ہی فلسفیانہ اظہار کی پابند ہے بلکہ جو کچھ گزر رہا ہے اس کو بیان کرنے میں قادر اور اس کی ترسیل میں معاون ہے۔

(۳) سیاست

مولانا حسرؔت موہانی کی شاعری کے سیاسی پہلو کا تجزیہ کرتے ہوئے بنیادی طور پر ہمیں دو تین باتوں پر توجہ کرنی ہوگی تاکہ ان کی شاعری کے اس پہلو کی شناخت ممکن ہو سکے۔ کیونکہ جس دور میں حسرت پر سیاست کو گلے لگانے کی بنا پر افتاد پر افتاد پڑ رہی تھیں اس دور میں اردو شاعری قدیم کلاسیکی شاعری کے رکھ رکھاؤ کی پابند تھی۔ دوسری جانب انگریزی سامراجیت کا شکنجہ اس قدر سخت تھا کہ ذرا ذرا سی بات پر محض شک وشبے کی بنا پر زبان اور بیان کے حوالے سے آزادئ اظہار پر پابندی لگ جاتی تھی اور ایک طرح سے فنکار کو بے زبان بنا دیا جاتا تھا۔

مولانا حسرؔت جو کلاسیکی شاعری کے کٹر حمایتی، اور تمام اساتذہ کے کلام کی دوبارہ ترتیب وتدوین میں لگے تھے کیسے بہ بانگ دہل اپنی سیاسی فکر کو نئے الفاظ میں دھماکے دار انداز میں پیش کر سکتے تھے کیونکہ ان کی لفظیات کے گڑھنے کا عمل صدیوں کی مشقت کا متقاضی تھا۔ اس لیے اپنے ہر قسم کے خیال کے اظہار کے لیے وہ اسی شاعری پر انحصار کر رہے تھے۔ جس کو مخرب اخلاق قرار دے کر انھیں کالج سے نکال باہر کیا گیا تھا۔ ان کی تمام شاعری سے یہ بات نمایاں ہے کہ وہ اپنے دور کے ترسیل پذیر الفاظ (جو صدیوں کے استعمال سے اپنے مخصوص معنوں میں سامع اور شاعر کے درمیان مشترک سوچ کے حامل بن چکے تھے) کی حامل ہونے کی بنا پر اس وقت کے معاشرے کے سامعین کے لیے نہایت زود اثر ثابت ہوتی تھی۔ جو اردو شاعری کی حقیقی اور مجازی فکر رکھتے تھے۔ رہی بات یہ کہ اس میں جاگیردارانہ نظام کی وہ تمام خرابیاں بھی موجود تھیں جو عیش وآرام کی زندگی سے عبارت تھیں۔

وہاں حقیقت پسندی کا عنصر نایاب تھا کیونکہ اس کی تخلیق روٹی روزی اور اپنے سرپرستوں کی خوشنودی سے جڑی تھی۔ لیکن فنی اعتبار سے الفاظ کی تراش وخراش اور مصنوعی باریکیوں سے لبریز تھی۔

یہاں یہ بات بھی ملحوظِ خاطر رکھنی ہوگی کہ ہر دور میں شاعری کی پسند و نا پسند کے معیار ہمیشہ سے الگ الگ رہے ہیں۔ اس طرح جاگیردارانہ نظام میں سامع / قاری کی جو سوچ شاعری کے حوالے سے رہی تھی وہ اس دور کی شکست و ریخت کے ساتھ ساتھ تبدیل بھی ہوتی رہی تھی۔ مثال کے طور پر قدیم کلاسیکی شاعری کے سامعین میں باپ اور بیٹے ایک ساتھ ایک ہی محفل میں، ایک مشترکہ محبوب، کے مجازی اور حقیقی تصور سے لطف اندوز ہوتے اور سر پیٹتے رہتے تھے۔ اس لیے کہ باپ اگر اس کو حقیقی معنوں میں لے کر عارفانہ کلام سمجھ رہا تھا تو بیٹا اسے اپنی عمر کے تقاضوں کے تحت مجازی تصور کر کے عاشقانہ کلام سمجھ رہا تھا۔ غور و فکر کی اس بدلتی صورتِ حال کے پیشِ نظر اردو شاعری کے مختلف ادوار کو سمجھنے سمجھانے کے لحاظ سے بھی نگاہ میں رکھنا ضروری ہوگا کہ وہ کن معنوں میں عوام تک پہنچ رہی تھی۔ اس ضمن میں ہمارے سامنے مثال موجود ہے کہ جب ترقی پسند شعرا نے نئے الفاظ ڈھال کر شاعری کی قیود کو توڑ کر کلاسیکی مفہوم سے الگ راہ اختیار کی تو اس دور میں وہی ترقی پسند شعرا زندہ رہے جنھوں نے قدیم سے جدید کی جانب رجوع کیا یعنی نئے ہو کر بھی اس کی لفظیات کو اپنی شاعری سے الگ نہیں کیا تھا۔

ایسی صورتِ حال میں ہم دیکھتے ہیں کہ حسرت کی شاعری کی شروعات (بہ حوالہ ان کی نخیم کلیات) ۱۸۹۳ء سے ہوتی ہے۔ اس کا سیدھا سا مطلب یہ نکلتا ہے کہ مولانا حسرت اس وقت نہ تو کوئی شعری نظریہ رکھتے تھے اور نہ ہی کلاسیکی شاعری کے مجازی / حقیقی رمز سے آشنا تھے۔ اور نہ ہی شعر کی معیاری یا سطحی سوچ اُن کے پاس تھی بس روا روی میں قدیم کلاسیکی ڈھرّے پر شعر کہہ رہے تھے مثلاً

حد سے نہ بڑھ چلیں تری غفلت شعاریاں!

کر کچھ تو پاس میری وفائے قدیم کا

یا

وہ شرمائے بیٹھے ہیں گردن جھکائے
غضب ہو گیا اک نظر دیکھ لینا

یا

وہ شرمائی صورت وہ نیچی نگاہیں
وہ بُھولے سے ان کا ادھر دیکھ لینا

ظاہر ہے کہ یہ سب حسرتؔ کی جوانی کے تقاضے ہیں جو کسی ایک لمحے کے تاثر سے ایسے اشعار کی صورت میں ڈھل رہے تھے۔ وہ جاگیردارانہ معاشرے کے پروردہ تھے۔ جہاں پردہ نشین محبوب سے کبھی آمنا سامنا بھی ہو گیا ہوگا۔ لیکن ۱۹۰۱ء میں اُن کی شادی کے بعد انھیں ایک حقیقی محبوبہ اور عورت، بیوی کی صورت میں ان کی رگ شاعری کو مہمیز کرنے کی خاطر ان کی زندگی میں داخل ہو گئی تھی۔ جس سے ان کی جمالیاتی حس کو یقینی طور پر نشو و نما ہوئی ہوگی۔ تب ہی حسرتؔ یہ تحریر فرماتے ہیں ؎

حُسنِ بے پروا کو خود بین و خود آرا کر دیا
کیا کیا میں نے کہ اظہارِ تمنا کر دیا

یا

پڑھ کے تیرا خط مرے دل کی عجب حالت ہوئی
اضطرابِ شوق نے اک حشر برپا کر دیا

اس حقیقت پسند شاعری میں حسرتؔ کی وارداتِ قلب بھی شامل ہو گئی تھی۔ لیکن جب حسرتؔ علی گڑھ پہنچتے ہیں تو وہاں کی فضا موہان کی فضا سے قطعی طور پر مختلف تھی۔ ظاہر ہے کہ حسرتؔ کی سوچ کا رُخ بدلا۔ حالانکہ انھیں کلاسیکی شاعری سے بے حد رغبت تھی لیکن اس کی ابتذال پذیر صورت حال سے یقینی طور پر حسرتؔ کو یہ احساس شعوری یا لاشعوری طور پر ہوا ہوگا کہ قدیم سے جدید کی جانب ہی چل کر

اپنے لیے کوئی راستہ بنایا جا سکتا ہے۔ ادھر مولانا حالی کی نیچرل شاعری کی تحریک نے غزل کو مورد الزام ٹھہرا رکھا تھا۔ اردو شاعری میں اس تحریک سے ''غزل بچاؤ'' کی تحریک غالباً حسرت نے لاشعوری طور پر شروع کی تھی (بعد میں علی گڑھ منتھلی میں انھوں نے غزل پر قبیح حملے کے جواب میں میر، سودا، مصحفی وانشاء وغیرہ کی شاعری میں تصوّف کے حوالے سے جواب بھی دیا تھا)۔

۱۸۹۹ء-۱۹۰۰ء سے اردو زبان و ادب کے تخلیقی منظر نامے پر اگر نگاہ ڈالیں تو پتہ چلتا ہے کہ ادب میں مختلف اصناف سخن پروان چڑھ رہی تھیں۔ انگریزی سامراج کا سورج اپنی پوری آب وتاب سے ہندوستانی ادب پر مسلط تھا۔ بظاہر معاشرے میں امن وسکون تھا۔ ایسی صورتِ حال میں ظاہر ہے کہ موہان ایسے چھوٹے قصبے سے نکلا نوجوان علی گڑھ میں تعلیم حاصل کرتے ہوئے قدرتی طور پر اپنی ساری توجہ تعلیم پر مرکوز کیے ہوگا۔ ابھی اس میں کوئی سیاسی شعور نہیں پیدا ہوا ہوگا اور نہ ہی انگریزی استعماریت سے نفرت کا احساس اُس کے ذہن میں جاگزیں ہوا ہوگا۔ جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے کہ یہی وجہ تھی کہ تعلیم کے دوران حسرت اپنے انگریز اساتذہ کے حوالے سے شعر کہہ رہے تھے۔ ایک مرثیہ مسٹر بیک کے حوالے سے تحریر کیا تھا جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ حسرت کا ذہن کس طرح کام کر رہا تھا اور وہاں کسی قسم کی سیاست کا شائبہ بھی موجود نہ تھا۔ اور اس سے یہ بات صاف طور پر سمجھ میں آتی ہے کہ وہ کسی صورت میں اس دور کی حب الوطن سیاست سے کوئی واسطہ نہیں رکھتے تھے۔ لیکن ایک بہت چھوٹے سے واقعے نے جس کا تعلق کلاسیکی شاعری سے تھا، حسرت کی سیمابی طبیعت میں جو پہلے ہی درویشانہ تھی ایک شعلہ سا بھڑکا دیا۔ گو انھوں نے اس پر فوری ردِ عمل کا اظہار نہیں کیا تھا لیکن ایسا لگتا ہے کہ اس واقعے نے ایک پھانس کی صورت میں ان کی شخصیت میں کہیں چبھ کر تمام زندگی اس کی خلش میں مبتلا رکھا تھا۔ (پرنسپل تھیوڈر ماریسن نے کلاسیکی شاعری کو مخربِ اخلاق کہہ کر، حسرت کو کالج سے نکال باہر کیا تھا)۔

یہاں اگر مہاتما گاندھی کے ساتھ گزرے اس واقعے کو یاد کرلیا جائے جواُن کے ساتھ افریقہ میں پیش آیا تھا تو غلط نہ ہوگا۔ کہ جب ایک سفید فام انگریز نے ریل گاڑی کے ڈبے سے انھیں اس لیے ٹھوکر مار کر باہر کر دیا تھا کیونکہ وہ ایک سیاہ فام کے ساتھ سفر کرنا پسند نہیں کرتا تھا۔ گاندھی جی کے دل پر اس وقت کیا کیفیت گزر رہی ہوگی۔ وہی کیفیت یقینی طور پر مولانا حسرتؔ پر بھی گزری ہوگی۔ فرق صرف اس قدر تھا کہ گاندھی جی نے اس توہین کو اپنے اندر سمو کر دور اندیشی سے جوراہ اختیار کی تھی اُس نے انھیں ''مہاتما'' بنا دیا تھا۔ لیکن مولانا حسرتؔ کی سیماب صفت طبیعت اور درویشانہ روش نے دور اندیشی اور سمجھ داری سے حالات کے مطابق اپنے کو ڈھال لینے کے مزاج سے بےگانہ کر دیا تھا۔ مولانا علی گڑھ میں رہ کر اخبار نکالنے لگے تھے۔ اس واقعے نے حسرت جیسے سیدھے سادے انسان کو بُری طرح جھنجھوڑ کر رکھ دیا تھا یقینی طور پر انگریز دشمنی کا بیج اُن کے ذہن میں اسی واقعہ کی بنا پر پڑا ہوگا۔

جیسا کہ ذکر ہو چکا ہے یہاں یہ بات ملحوظ خاطر رکھنی ہوگی کہ اس وقت انگریز آمریت کا یہ عالم تھا کہ ذرا سا بھی شک ہونے پر زبان اور بیان پر مقدمے قائم ہو جاتے تھے اور انسان کے اظہار کی آزادی سلب کر لی جاتی تھی۔ ان حالات کا اثر غم وغصہ کی صورت میں اندر ہی اندر پیدا ہو رہا تھا اور جس کے اظہار کا ذریعہ سوائے اس مخرب اخلاق شاعری کے اور کوئی دوسرا نہ تھا۔ اس لیے اس کلاسیکی شاعری کی تمام تر علامات کے ذریعہ انگریزی سامراجیت روایتی محبوب کی مانند تصور کی جا رہی تھیں اور اس دور میں قفس، گلشن، گلستاں، باغباں، صیاد، برق، آشیانہ، نشیمن، قاتل، جلاد، دار و رسن، سب انگریزی ظلم وستم سے منسوب کر دیئے گئے تھے۔ یہ سب انگریزی ریشہ دوانیوں کا استعارہ بن گئے تھے۔ مثال کے طور پر بسمل کا یہ ترانہ ملاحظہ ہو ؎

سرفروشی کی تمنا اب ہمارے دل میں ہے
دیکھنا ہے زور کتنا بازوئے قاتل میں ہے

جو یقینی طور پر کسی محبوب کے ظلم وستم کا اظہار تھا اور جس کا کوئی تعلق کسی صورت سے

بھی انگریزی سامراجیت سے نہیں تھا لیکن یہ شعر ان کے ظلم واستبداد کے اظہار کا ذریعہ بن گیا تھا۔ اور عوام اس شعر سے اس دور کے حالات کے پس منظر میں معنی اخذ کر رہے تھے اور یہی ان کے جذبات کا اظہار بن گیا تھا۔ اس دور میں ایسے اشعار نے اپنے روایتی معنوں کے علاوہ جو معنی عوام تک پہنچائے تھے اس کی ایک اور مثال یہاں پیش کرنا ضروری ہوگا تا کہ اُس وقت کی صورتِ حال کا بہتر طور پر سمجھنا ممکن ہو سکے۔ جگت موہن لال رواںؔ کے بیٹے سروشؔ اناوی کہا کرتے تھے کہ حب الوطنی کے جذبات سے بھرے ہوئے اشعار سُنا کر اکثر لوگ فٹ پاتھ پر اپنی دوائیں بیچنے کے لیے مجمع لگایا کرتے تھے اپنے اس دھندھے کی شروعات میں یہ لوگ ایسے ہی اشعار پڑھ کر مجمعے کو اکٹھا کرتے تھے۔

ظلم کی ٹہنی کبھی پھلتی نہیں
ناؤ کاغذ کی سدا چلتی نہیں

○

شکر پر واں زباں کٹتی ہے
شکوہ کرنے کی کیا مجال ہمیں

○

آپ ہی ظلم کرو آپ ہی شکوہ اُلٹا
سچ ہے صاحب روشؔ اُلٹی ہے زمانہ اُلٹا

○

دیکھنا شوق شہادت عاشق دلگیر کا
کیا تڑپ کر چوم لیتا ہے گلا شمشیر کا

○

ہم سے بندوں پہ ظلم کرتے ہیں
ان بتوں کا کوئی خدا بھی ہے

○

زلف پُر پیچ کا دیوانہ سمجھ کر مجھ کو
سانپ کی طرح سے اس شوخ نے کھایا پلٹا

○

ٹل رہا ہے اُس طرف ہاتھوں میں خنجر دیکھنا
سُرخ رُو ہوتا ہے اب کس کا مقدر دیکھنا

نتیجتاً عوام مندرجہ بالا اشعار کے معنی موجودہ ماحول کے مطابق اخذ کرتے ہوئے، بھاری تعداد میں اکٹھا ہو جاتے تھے اور چندر شیکھر آزاد جیسے محبّ وطن لوگوں کے لیے بہت سی سہولیتیں مہیا کر دیا کرتے تھے۔ آزادیٔ ہند کے منظر و پس منظر کے تیئں اس طرح کے واقعات سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ کلاسیکی محبوب جو ظالم، ستم گر، بے وفا، جلاد، ناز و ادا دکھانے والا تھا کس طرح انگریزی حکومت کے ظلم وستم کی نمائندگی کرنے لگا تھا۔ اور تمام تر کلاسیکی شاعری عوامی جذبات کے اظہار کا ذریعہ بن گئی تھی۔ یعنی عوام نے معنوی اعتبار سے ان اشعار کو نئے تناظر میں محسوس کرنا شروع کر دیا تھا یہاں یہ ذکر بھی کر دیا جائے کہ آزادی کے بعد ان اشعار نے معنویت میں کیسے تبدیلی کر لی تھی تو بے جا نہ ہوگا۔ آزادی کے بعد کانگریس حکومت کے وزیر خزانہ کی حیثیت سے موجودہ وزیر اعظم ہندوستان مسٹر من موہن سنگھ نے اپنی بجٹ تقریر کو ختم کر کے صرف ایک مصرعہ پڑھا تھا کہ

دیکھنا ہے زور کتنا بازوئے قاتل میں ہے

تو انھوں نے اس طرح قدیم شعر سے موجودہ حزب مخالف کو یہ چیلنج دیا تھا کہ آیئے اور اب میرے پیش کردہ بجٹ پر اپنی طاقت آزمائی فرمایئے۔ ایک مصرعے نے ایک لمبی تقریر کا کام پورا کر دیا تھا۔

وقت کے ساتھ تبدیل ہونے والی سوچ کیسے کلاسیکی اشعار کے معنی بدل رہی تھی۔ اس کا شاید احساس معروف ادیب خلیق انجم صاحب کو نہیں تھا۔ اس لیے

''حسرت موہانی'' پر مرتب کردہ اپنی کتاب کے صفحہ ۲۵۴ پر تحریر کرتے ہیں:

''عشقیہ اشعار کے مقابلے میں حسرت کے سیاسی اشعار بہت
کم درجہ کے ہیں۔ یہ اشعار عام طور پر بیانیہ ہیں حسرت اپنے
سیاسی خیالات سیدھے سادے الفاظ میں بیان کر رہے ہیں۔''

پروفیسر خلیق انجم کی نگاہ میں حسرت نے سیاسی اشعار کہے ہی نہیں۔ مندرجہ بالا صورتِ حال میں کیا ڈاکٹر صاحب کو وہ تمام کلاسیکی نوعیت کے اشعار حسرت کے یہاں نہیں ملے جو عوامی سوچ کے لحاظ سے قطعی طور پر سیاسی تھے؟ حسرت جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کلاسیکی شعری حدود کے اس طرح پابند تھے کہ وہ ان کو توڑ پھوڑ کر کچھ کہنے کی ہمت نہیں کر سکتے تھے اور پھر جب ان کے مفروضہ محبوب میں وہ تمام خصوصیات موجود تھیں جو انگریزی استعماریت میں تھیں، اور عوام ان کو اسی طرح محسوس کر رہے تھے تو حسرت کو کیا ضرورت تھی کہ وہ دھماکے دار اشعار کی تخلیق کے لیے نئی لفظیات تراشتے!

مندرجہ بالا پس منظر میں اگر ہم دیکھیں تو نہ صرف حسرت بلکہ اُس دور کے دیگر شعراء بھی اپنی بساط بھر ان ہی کلاسیکی اشعار میں اپنی بات کہہ رہے تھے۔ مثلاً:

اسیر کب کے رہا ہو چکے مگر اب تک
نظر میں پھرتی ہے تصویر قید خانے کی

یا

حرف غلط نہیں یہ نوشتے قضا کے ہیں
وہ کیا مٹیں بنائے ہوئے جو خدا کے ہیں

یا

قفس میں آ کے ہم آزاد ہیں فکر نشیمن سے
نہیں ہے آشیاں اپنا تو فکر آشیاں کیوں ہو

(شیو پرشاد برگ)

یہ اشعار جو نمونے کے طور پر یہاں پیش کیے گئے ان ایام کے ہیں کہ جب دوسری جنگ عظیم اپنے عروج پر تھی۔ ان سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ کلاسیکی شاعری اپنی حدود میں رہ کر معنویت کے لحاظ سے کس طرح عوامی جذبات کے اظہار کا ذریعہ بن گئی تھی اور عوام کے دلوں تک پہنچ رہی تھی۔

مولانا حسرت موہانی کلاسیکی شاعری کے عاشق، عاشقانہ اور عارفانہ کلام کے گرویدہ، حُسن کو خدا سے منسلک کر کے ہر شے میں دیکھنے والے بھلا کس طرح اپنی طبیعت اور مزاج کے خلاف اخباری بیان اپنی شاعری میں پیش کر سکتے تھے۔ لیکن جہاں بھی انہیں موقع ملا انھوں نے واردات قلب کے اظہار سے گریز نہیں کیا ہے۔

اردوئے معلیٰ میں ایک مضمون کی اشاعت پر مولانا کو قید و بند کی سزا ملتی ہے۔ اُنھیں ۲۳/ جون ۱۹۰۸ء کو گرفتار کر کے زندان میں ڈال دیا جاتا ہے جہاں انھیں اس قدر ذہنی اور جسمانی اذیتوں سے گزرنا پڑتا ہے کہ اگر وہ ان سب کو اپنی درویشانہ مستی میں نہ جھیلتے تو مرجاتے۔ لیکن ان سب کے درمیان وہ اپنی شاعری سے کنارہ کش نہیں ہوئے کیونکہ یہی وہ ایک ذریعہ تھا جس سے وہ تمام کلفتوں سے نبرد آزما رہتے تھے۔ جیل میں چکی پیس رہے ہیں۔ روزے رکھ رہے ہیں اور فکر سخن جاری ہے۔ لیکن جب غزل کہتے ہیں تو اس میں ان کی داخلی اور خارجی فکر یوں نمایاں ہوتی ہے۔

رنگ سوتے میں چمکتا ہے طرحداری کا
طُرفہ عالم ہے ترے حُسن کی بیداری کا

مطلع قطعی طور پر قید فرنگ کے شدائد کی عکاسی نہیں کرتا۔ لیکن اس میں مولانا حسرت کی یادوں کے کسی رومانی لمحے کی کارفرمائی نظر آتی ہے اور شاید اسی حسین تصور نے ان سے یہ غزل کہلوائی ہے۔ کیونکہ آگے چل کر جو اشعار نوکِ قلم پر آتے ہیں ان میں موجود مواد قطعی طور پر رومان پرور نہ ہو کر کلاسیکی رنگ میں محبوب سے مخاطب

ہے اور یہی ان کی سیاسی شاعری بھی ہے جس میں رودادِ قفس کے ساتھ ایک احتجاج بھی ہے۔ فرماتے ہیں ؎

مایۂ عشرت بے حد ہے غمِ قید وفا
میں شناسا بھی نہیں رنجِ گرفتاری کا

پھر فرماتے ہیں ؎

جورِ پیہم نہ کرے شانِ توجہ پیدا
دیکھ بدنام نہ ہو کام ستم گاری کا

یہاں ان کا تصوّف عود کر آتا ہے ؎

ہیں جو اے عشق تری بے خبری کے بندے
بس ہو ان کا تو نہ لیں نام بھی ہشیاری کا

اور جو اُن پر گزر رہی ہے اس کا اظہار یوں کرتے ہیں ؎

کٹ گیا قید میں ماہِ رمضاں بھی حسرت
گرچہ سامان سحر کا تھا نہ افطاری کا

اگر مولانا مقطع کا شعر بدل دیتے اور اسیری میں ماہِ رمضان کی اُفتاد کا ذکر نہ کرتے تو غزل قطعی طور پر مروج معنوں میں سمجھی جاتی۔ لیکن اس اظہار نے مقطع کے علاوہ دیگر اشعار کی معنویت کو تبدیل کر دیا جو اس وقت ان کی سوچ کی مظہر تھی۔ ظاہر ہے کہ ان حقائق کے پس منظر میں قاری بھی ان اشعار میں غمِ قید وفا، رنجِ گرفتاری، ستم گاری، ہوشیاری کے معنی انگریزی ظلم و استبداد کے شعار کو سمجھ رہا ہوگا۔ الفاظ گو وہی پرانے کلاسیکی ہیں۔ لیکن وقت کے تناظر نے اشعار کے مفاہیم بالکل بدل دیے ہیں۔

مولانا کی کلیات کے حصہ اول اور دوئم میں ان خیالات کا برملا اظہار ہوا ہے جیسے ؎

غضب ہے کہ پابندِ اغیار ہوکر
مسلمان رہ جائیں یوں خوار ہوکر
اُٹھے ہیں جفا پیشگانِ مہذّب
ہمارے مٹانے پہ تیار ہوکر
تقاضائے غیرت یہی ہے عزیزو
کہ ہم بھی رہیں اُن سے بیزار ہوکر
کہیں صلح و نرمی سے رہ جائے دیکھو
نہ یہ عقدۂ جنگ دشوار ہوکر
وہ ہم کو سمجھتے ہیں احمق جو حسرتؔ
وفا کے ہیں طالب دل آزار ہوکر

اس غزل میں حسرتؔ کھلے طور پر کسے نشانہ بنا رہے ہیں۔ کیا کسی فرضی محبوب کو؟ ''جفا پیشگانِ مہذّب'' سے مراد کیا وہ واقعہ نہیں ہے کہ جس میں کلاسیکی شاعری مخرب اخلاق تصوّر کی جاتی ہے اور حسرتؔ کے ساتھ ظلم ہوتا ہے۔ حسرت اپنی سیمابی طبیعت کا اظہار بھی اس میں یوں کردیتے ہیں کہ جب صلح و نرمی کو عقدہ جنگ کو دشوار بنانے کی بات کہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ پوری غزل اس وقت کے سامع کے لیے ایک پیغام کا درجہ رکھتی ہے اور اس کی عوامی سوچ اس سے ہم آہنگ ہے۔ پھر فرماتے ہیں ۔

حادثے سنۂ آٹھ میں گزرے بہت اب دیکھیے
کیا دکھائے گردشِ لیل و نہار اب کی برس

غزل کے فارم میں ''سنہ آٹھ کے حادثات'' کی یاد کیا شعری روایات کے منافی نہیں؟ لیکن اس غزل میں اپنی بات کہنے کے لیے حسرتؔ کو یہ شعر کہنا ضروری سا لگا ہوگا۔ اگر اسے نہ بھی کہتے تو غزل کی خوبی میں کوئی فرق نہ پڑتا لیکن ان کی بے چین طبیعت انگریزی غلامی سے آزاد ہونے کے لیے برابر راستہ تلاش کر رہی تھی

اسی خاطر وہ کانگریس شدت پسند دھڑے کے لیڈر بال گنگا دھر تلک کو اپنا ماڈل مان کر اُن کی تعریف میں ایک غزل تحریر کرتے ہیں جو دیوان اول کے صفحہ ۱۶۸ پر درج ہے ۔

اے تلکؔ اے افتخارِ جذبۂ حبِّ وطن
حق شناس و حق پسند و حق یقیں و حق سخن
تجھ سے قائم ہے بنا آزادیٔ بے باک کی
تجھ سے روشن اہلِ اخلاص و صفا کی انجمن
سب سے پہلے تو نے کی برداشت اے فرزندِ ہند
خدمتِ ہندوستاں میں کلفتِ قید محن
ذات تیری رہنمائے راہِ آزادی ہوئی
تھے گرفتارِ غلامی ورنہ یارانِ وطن
تو نے خود داری کا پھونکا اے تلکؔ ایسا فسوں
یک قلم جس سے خوشامد کی مٹی رسمِ کہن
ناز تیری پیروی پر حسرتِ آزاد کو
اے تجھے قائم رکھے تادیر ربِّ ذوالمنن

بال گنگا دھر تلکؔ کے واسطے سے وہ اہل شوق تک حبِّ وطن میں آنے والی اُن تمام اُفتاد کا ذکر کرتے ہیں اور عزم ظاہر کرتے ہیں کہ ہندوستانی عوام کو خود داری اختیار کر کے ظالم حکومت کی خوشامد سے باز آنا چاہیے۔

حسرتؔ کی تمام تر شاعری میں اسی طرح تغزل کے درمیان ایسے بھی شعر آتے ہیں جن کے الفاظ یقینی طور پر اُس دور میں انگریزی ظلم وستم کی سیاست کے داؤں پیچ کی جانب اشارہ کرتے ہیں مثلاً ۔

بے زبانی ترجمانِ شوقِ بے حد ہو تو ہو
ورنہ پیشِ یار کام آتی ہیں تقریریں کہیں

یہاں پیشِ یار (یعنی انگریز حکومت) تقریریں کہہ کر حسرتؔ نے شعر کی نوعیت بدل دی ہے اور روایتی معشوق کا جو رابطہ عاشق سے ہوتا ہے اس سے بات الگ ہو جاتی ہے پھر اسی تغزل میں رنگے شعر یوں اُبھرتے ہیں۔

خود ہے اقرار انھیں اپنی ستمگاری کا
پھر بھی اصرار ہے مجھ سے کہ میں ایسا نہ کہوں

یا

کیا تامُّل ہے مرے قتل میں اے بازوئے یار
ایک ہی وار میں سر تن سے جُدا رکھا ہے
حسن کو جَور سے بیگانہ نہ سمجھو کہ اُسے
یہ سبق عشق نے پہلے ہی پڑھا رکھا ہے

یا

نہ کر اتنا ستم ہم دردمندوں پر کہ دُنیا سے
مُبادا یک قلم اُٹھ جائے تہذیبِ وفاداری
خوشی سے ختم کر لے سختیاں قیدِ فرنگ اپنی
کہ ہم آزاد ہیں بیگانۂ رنجِ دل آزاری
وہ جرمِ آرزو پر جس قدر چاہیں سزا دے لیں
مجھے خود خواہشِ تعزیر ہے مُلزم ہوں اقراری

غزل کے یہ اشعار کیا، مولانا حسرت کی سیاسی فکر کے غماز نہیں ہیں؟ آزادیِ کامل کے جرم پر جو سزائیں انھیں مل رہی ہیں اُس پر انھیں ذرا بھی ملال نہیں اس لیے کہ وہ خود اس آرزو کا اظہار برملا کرتے ہیں۔ اُس دور کی غزل کے فارم میں ایسی خوبصورتی سے اپنے سیاسی شعور کا اظہار یقینی طور پر حسرتؔ کا ہی حصہ ہے جو تلخ حقائق کو نہ صرف دیکھ رہے تھے بلکہ انگیز بھی کر رہے تھے۔ بظاہر یہ سارے اشعار فرضی محبوب کو مخاطب کر کے کہے جا رہے ہیں جو کلاسیکی شاعری کی روایات ہیں لیکن

جس دور میں یہ کہے گئے ہیں اُس دور کا سامع یا قاری کیا ان کے معنی یہ نہیں لے گا کہ حسرت کا تخاطب انگریزی حکومت سے ہے۔ اس طرح حسرت اپنی داخلی اور خارجی فکر سے تعمیر شدہ شاعری سے مروج الفاظ اور تکنیک میں عوام کی سوچ کی تہہ تک پہنچ رہے تھے اور سامع کو اپنی غور و فکر کی نہج سے ہم آہنگ کر رہے تھے۔ جیل میں اپنے اوپر گزرنے والی اُفتاد کا ذکر اپنی مستانہ شان سے وہ یوں کرتے ہیں ؎

ہے مشقِ سخن جاری چکی کی مشقت بھی
اک طرفہ تماشا ہے حسرت کی طبیعت بھی

جو چاہو سزا دے لو تم اور بھی کھل کھیلو
پر ہم سے قسم لے لو کی ہو جو شکایت بھی

ہر چند ہے دل شیدا حُریتِ کامل کا
منظورِ دعا لیکن ہے قیدِ محبت بھی

اے شوق کی بیباکی وہ کیا تیری خواہش تھی؟
جس پر انھیں غصہ ہے انکار بھی حیرت بھی

حسرت غزل کے فارم میں ہمیں مروج لفظیات اور غزل کی روایت سے انحراف کیے بغیر جو کچھ بتا رہے ہیں وہ بظاہر تو روایتی اور مفروضہ محبوب سے تعلق رکھتا ہوا محسوس ہوتا ہے لیکن وقت کے ساتھ الفاظ کے معنی جو سامع کے ذہن میں ہیں ان سے ہم آہنگ ہو کر یہ اشعار حقیقی طور پر اپنے سیاسی مقصد کو پورا کر رہے ہیں۔ اس لیے یہ کہنا کہ عشقیہ شاعری کے علاوہ حسرت کے یہاں سیاسی شاعری مفقود ہے یا درجہ دوئم کی شاعری ہے غلط ہوگا؟

مولانا حسرت موہانی دوسری بار ۱۳/ اپریل ۱۹۱۶ء کو گرفتار ہوئے۔ اور ۲۲/ مئی ۱۹۱۸ء کو جیل سے رہائی ملی مگر ان کی شاعری برابر جاری رہی۔ ان کے دیوان دوئم میں ۱۹۱۲ء سے ۱۹۱۶ء تک کی غزلیں محفوظ ہیں۔ تیسری بار گرفتاری ۴/ اپریل ۱۹۲۲ء کو ہوئی اور اگست ۱۹۲۴ء میں رہا ہوئے اس طرح ان کے دیوان سوئم

سے دیوان دہم تک اس دور کی ساری غزلیں جو مختلف اخبارات اور رسائل میں شائع ہوتی رہی تھیں موجود ہیں جن میں کہیں کہیں ایک دو شعر اس نوعیت کے مل جاتے ہیں جن میں وہ کھلی ہوئی سیاست کا اظہار کرتے ہیں ورنہ بیشتر میں مروج شاعری جلوہ گر ہے جس میں حسن و عشق، محبوب کے ظلم و ستم، سب کا برملا اظہار ہے۔ ظاہر ہے کہ مولانا کی جیل میں کہی گئی تخلیقات جب اخبارت اور رسائل میں شائع ہوتی تھیں تو قاری ان میں ایسے اشعار کے معنی وہ نہیں نکالتے تھے جو مروجہ شاعری میں ہوتے ہیں بلکہ وہ حسرتؔ کی موجودہ صورتِ حال، ان پر انگریزوں کے مظالم اور ملکی تحریکوں کے پس منظر میں معنی قائم کرتے اور اسے محسوس کرتے تھے۔

آزادی اور پاکستان بننے کے بعد فیض احمد فیض پر جو افتاد گزری اور انھوں نے جیل میں رہ کر جو شاعری کی، وہ ''زنداں نامہ'' میں موجود ہے۔ فیضؔ تو حسرتؔ سے آگے کی شاعری کر رہے تھے انھوں نے اپنی ناکردہ گناہی پر ملنے والی سزا کا وہ پہلو نہیں دیکھا تھا جو حسرتؔ انگریزی دور میں جھیل چکے تھے۔ لیکن انسانی اظہار کی آزادی کے سلب کیے جانے کا کرب اُن کی شاعری میں جگہ جگہ موجود ہے نقادانِ فن نے اس کو سراہا ہے لیکن حسرتؔ کی شاعری کو اُس دور کے سیاق و سباق میں نہ دیکھ کر اسے درجہ دوئم کی عشقیہ شاعری قرار دے دیا جاتا ہے جو قطعی طور پر منطقی نہیں۔ فیضؔ کہتے ہیں ؂

سب قتل ہو کے تیرے مقابل سے آئے ہیں
ہم لوگ سُرخرو ہیں کہ منزل سے آئے ہیں

یا

جو چل سکو تو چلو کہ راہِ وفا بہت مختصر ہوئی ہے
مقام ہے اب کوئی نہ منزل فرازِ دار و رسن سے پہلے

فیضؔ ترقی پسند شاعر ہیں لیکن قتل ہو کے سرخرو منزل سے آئے۔ اور راہ وفا مختصر ہو گئی ہے کیونکہ اب فرازِ دار و رسن سے پہلے کہیں قیام نہیں۔ تمام لفظیات قدیم کلاسیکی

شاعری کے مرہون منت ہیں۔ چونکہ فیضؔ رومانی تحریک سے متاثر تھے جس کے بطن سے ترقی پسند تحریک پیدا ہوئی تھی اس لیے بار بار ان کی شاعری اپنے محبوب سے مخاطب ہوتی ہے ۔

مقام فیضؔ کوئی راہ میں جچا ہی نہیں
جو کوئے یار سے نکلے تو سوئے دار چلے

یا

بزمِ خیال میں ترے حُسن کی شمع جل گئی
درد کا چاند بجھ گیا ہجر کی رات ڈھل گئی

فیضؔ نے سیاسی شعر کیوں نہیں لکھے؟ یہ الزام ان پر بھی لگایا جا سکتا ہے۔ لیکن افسوس اس صرف نظری پر ہوتا ہے کہ ناقدانِ فن کو یہ احساس نہیں کہ شاعری کا قدیم فارم وہ الفاظ اور معنی نہیں رکھتا جو آس پاس کے سیاسی منظرنامے کا اظہار کر سکیں جو وقت کے ساتھ سیاست میں گزرتا رہا تھا صرف استعارے، کنائے میں بات کی جا سکتی تھی جو حسرتؔ کر رہے تھے اور وہی بات فیض احمد فیضؔ دوہرا رہے تھے تاکہ غزل کے نازک فارم کو ٹھیس نہ لگے۔ اب یہ قاری/ سامع کا کمال تھا کہ وہ نئے منظرنامے میں الفاظ کے قدیم معنی کی جگہ نئے معنی اخذ کر رہا تھا۔ ان حقائق کی روشنی میں حسرتؔ کی شاعری کے سیاسی پہلو کو اس طرح محسوس کیا جا سکتا ہے کہ کلاسیکی محبوب کے لیے جو کچھ کہا جا رہا تھا۔ اس کی جگہ انگریزی سامراجیت نے لے لی تھی اور عوام یہی معنی لے کر اس کو محسوس کر رہے تھے اور لُطف لے رہے تھے یہ ان کے غم و غصے کے اظہار کی زبان بن گئی تھی اس لیے اس دور کی عشقیہ شاعری اور سیاسی شاعری میں حد فاصل کھینچنے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔

OO

کلامِ فانؔی کا تابناک پہلو

انسانی ذہن کچھ اس طرح ہوتا ہے کہ حالات و واقعات اور تجربات کی تبدیلی کے ساتھ اس میں نمایاں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ اندازِ فکر بدلتا ہے، نظریات تبدیل ہوتے ہیں اور حد یہ ہے کہ نصب العین کبھی کبھی یکسر بدل جاتا ہے۔ یہ تبدیلی کبھی مرحلہ وار ہوتی ہے اور اُسے ایک طویل وقت درکار ہوتا ہے اور کبھی حادثاتی طور پر اچانک عمل میں آجاتی ہے۔ ذہن کی ایک کیفیت یہ بھی ہے کہ وہ عرصہ دراز تک تذبذب اور تشکیک میں مبتلا رہتا ہے اور کسی ایک رُخ یا نتیجہ کے بجائے بھٹکتا پھرتا ہے۔ بہرحال غور و فکر کی دنیا میں تغیرات رونما ہوتے رہتے ہیں۔ اس لیے ذہنی کیفیت ایک حالت پر قائم نہیں رہ پاتی اور پھر فن کار، ادیب یا شاعر جو بنتی بگڑتی تہذیب کا نبض شناس، حسّاس اور معاملہ فہم ہوتا ہے، جس کی قوتِ متخیلہ بلند اور سوچنے سمجھنے کی صلاحیت دوسروں سے زیادہ ہوتی ہے۔ وہ بھلا کب ایک ہی انداز پر چل سکتا ہے۔ جدّت، نُدرت اور نیاپن تو اس کا شیوہ ہوتا ہے اور چونکہ فکر و فن کا بڑا گہرا ربط ہے اس لیے فکر کی تبدیلی کے ساتھ فطری طور پر فن بھی متاثر ہوتا ہے۔

فانؔی کا بچپن بڑے ناز و نعم میں گذرا۔ جوانی کے ابتدائی ایام میں عیش و عشرت کے بہت سے سامان حاصل تھے۔ فرصت اور فراغت کے لمحات بھی میسّر تھے اور ذہنی و قلبی سکون بھی موجود تھا۔ ورثے میں بہت کچھ مال و اسباب ملا۔ مگر خوش حالی کے ذرائع دن بدن کم ہوتے گئے۔ مفلسی اور بیکاری کی گرفت مضبوط

سے مضبوط تر ہوتی گئی اور مزاج کی وہ شگفتگی جو فارغ البالی کی نشان دہی کرتی تھی، رفتہ رفتہ ماند پڑتی گئی۔ فانؔی فطرتاً غیور اور وضعدار واقع ہوئے تھے۔ خوشامد اور چاپلوسی ان کے خمیر میں داخل نہ تھی۔ اپنی پریشان حالی کا ذکر بے تکلف دوستوں سے بھی نہ کرتے، بلکہ شرافت، اخلاق اور مروت کے مظاہرے کی کوشش میں مصروف رہتے۔ اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے باوجود زندگی میں ناکام رہے اور آخری ایام وطن سے دور خستہ حالی میں گزارے۔ شعروشاعری کا شوق بچپن سے تھا۔ تمام عمر غزل کی ہیئت میں نقش ونگار بناتے رہے جس میں خونِ جگر کی حرارت، آنسوؤں کی گرمی اور نکہت ونور کی شادابی کا بہترین امتزاج موجود ہے۔

اگر اسے تسلیم بھی کرلیا جائے کہ فانؔی نہ تو اردو کے صفِ اول کے شعرا میں شامل ہیں، نہ ان کے یہاں کوئی خاص تصورِ حیات ہے اور نہ ہی شعروشاعری کا کینوس بہت پھیلا ہوا ہے، پھر بھی یہ تو ماننا ہی پڑے گا ان کا شمار اردو غزل کے بڑے شاعروں میں ہوتا ہے۔ اُن کے کلام میں حسرت ویاس، نامرادی اور ناکامی کے مضامین بہت زیادہ ہیں، اس لیے ناقدینِ فن نے ان کو یاسیات کا امام، افسردگی وحزن کا ترجمان، ایذادوست، تلخی پسند اور غم پرور بتایا ہے۔ اُن کے کلام کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اس میں دلکشی، نغمگی اور زیبائش کے بجائے کافوری بو محسوس ہوتی ہے۔ لیکن اگر ہم رنج والم کے اس بادشاہ کی شاعری کے اوراق کو پلٹیں، تو ہمیں اس کے یہاں رنگینی، شوخی اور زندہ دلی بھی دکھائی دے گی۔ انوکھے تجربات کا نچوڑ، کائنات کی دلفریبی، انسانی عظمت اور وجدانی کیفیت کا ادراک بھی حاصل ہوگا۔ حقیقت، صداقت اور خلوص کا اظہار، حد درجہ سلاست، روانی اور بے تکلفی کے پیرائے میں ملے گا۔ بعض نقادوں نے فانؔی کی گریہ وزاری اور رنج والم کی بے کیف یک رنگی کو ہی پیشِ نظر رکھا۔ کلام کی چاشنی، پُرکاری اور تابناکی کی طرف توجہ نہ کی۔ اگر اُن کے کلام کا بغور مطالعہ کیا جائے تو مسرت بخش عناصر بھی نظر آئیں گے اور یہ محسوس ہوگا کہ وہ نوحہ خوانی کے ساتھ زندگی کی رنگینیاں بھی پیش کرسکتا ہے اور حسن

کی دلفریبیوں سے لطف اندوز بھی ہو سکتا ہے۔

ذِکر جب چھڑ گیا قیامت کا
بات پہنچی تِری جوانی تک

O

یہ فیضِ محبت ہے ، اقبالِ محبت ہے
ہر آہ کو حاصل ہیں ، تاثیر کی تائیدیں

O

در پیش ہے پھر مسئلۂ طاقتِ دیدار
پھر کچھ نگہ شوق ہے گھبرائی ہوئی سی

O

دشمنِ جاں تھے تو جانِ مدّعا کیوں ہو گئے
تم کسی کی زندگی کا آسرا کیوں ہو گئے

حُسن و عشق کے تعلقِ خاطر کی لطافتیں اور اُن کا حسین تصوّر فانی کے اکثر اشعار میں موجود ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کیف و نور کی وادی میں نغمہ خواں ہے اور مسرور کن دُھنوں پر تھرکتے ہوئے الفاظ دلکش اور سُہانا منظر پیدا کر رہے ہیں، جس میں محبوب کا ناز و انداز بھی شامل ہے، روٹھنے اور منانے کی واردات بھی قُربت کا لمس بھی اور چھیڑ چھاڑ کی اٹھکھیلیاں بھی۔

تم جوانی کی کشاکش میں کہاں بھول اُٹھے
وہ جو معصوم شرارت تھی حیا سے پہلے

O

ہر آن فتنہ ہے ، ہر فتنہ ایک قیامت ہے
ترا شباب ہوا ، دورِ آسماں نہ ہوا

O

کیوں سادگی میں طور کچھ اب بانکپن کے ہیں
کل تک تو سادگی کی ادا بانکپن میں تھی

○

کونین پہ بھاری ہے اللہ رے غرور اُن کا
اتنے بھی ادا والے مغرور نہیں ہوتے

○

من جائیں اگر تم ہمیں جھوٹوں بھی منالو
وعدے سے، تسلّی سے، دلاسے سے قسم سے

○

تجھے خبر ہے ترے تیرِ بے پناہ کی خیر
بہت دنوں سے دلِ ناتواں نہیں ملتا

○

دے ترا حُسن تغافل جسے جو چاہے فریب
ورنہ تو اور جفاؤں پہ پشیماں ہونا

○

اب اُنھیں اپنی اداؤں پہ حجاب آتا ہے
چشمِ بد دور، دلہن بن کے شباب آتا ہے

فانؔی کی مشہور غزل ''شاد نہ کر برباد نہ کر'' محرومی اور ناکامی کے جذبات سے لبریز ہے۔ اس میں عجز وانکسار، نیاز مندی وسپردگی کے احساسات کے ساتھ ساتھ کیف آور سُرور ومستی بھی موجود ہے۔ موت کی خواہش، ناامیدی اور محرومی کا جذبہ جولمحہ بہ لمحہ طویل ہوتا جاتا ہے، اس کے ساتھ ہی عشق کی بےقراری، وصال کی یادیں اور چاندنی رات کا سماں بھی فانؔی کے یہاں بڑے مستحکم انداز میں ملتا ہے۔ موت کی طلب، چاہت اور قربت کے ذاتی اسباب کیا تھے؟ زندگی سے بیزاری اور

سوزخوانی کی اصلیت کیا ہے؟ ان ذاتی یا سانحاتی حادثات سے قطع نظر فانی کے کلام کا ایک تابناک اور روشن پہلو بھی ہے، جس میں حُسن، تاثیر اور شعریت پورے طور پر موجود ہے۔ اشعار میں دھڑکتے ہوئے دل کی تڑپ اور تغزل کا حسین و جمیل وجدان بھی ملتا ہے اور موسیقیت و خوش آہنگی بھی ۔

چشمِ ساقی کی وہ مخمور نگاہی توبہ
آنکھ پڑتی ہے چھلکتے ہوئے پیمانوں پر

○

آغازِ محبت کے اللہ وہ کیا دن تھے
وہ شوق کے ہنگامے ، وہ شوق کی تمہیدیں

○

اُن کو شباب کا نہ مجھے دل کا ہوش تھا
اِک جوش تھا کہ محوِ تماشائے جوش تھا

○

کمالِ ہوش ہے یوں بے نیازِ ہوش ہوجانا
تیری آغوش میں یوں بیگانۂ آغوش ہو جانا

○

اب مری نعش پر حضور موت کو کوستے تو ہیں
آپ کو یہ بھی ہوش ہے کس نے کِسے مٹا دیا

○

کتنے فتنے جمع کیے ہیں اُن کی ایک جوانی نے
چال قیامت، کافر نظریں، آنکھ شرابی کیا کہیے

○

کہتے ہیں کیا ہی مزے کا ہے فسانہ فانیؔ
آپ کی جان سے دور آپ کے مرجانے کا

○

کسی کی یادِ مژگاں دل میں جب نشتر چبھوتی ہے
خلش ہوتی ہے لیکن کس قدر پُر لطف ہوتی ہے

○

کس نے اُسے دیکھا ہے اے حسرتِ نظّارہ
فانیؔ تو ہے دیوانہ ، دیوانے کو کیا کہیے

○

کھو گئے ہم کچھ اس طرح فانیؔ
کہ انھیں جستجو کیے ہی بنی

○

کچھ نظر کہہ گئی زباں نہ کھلی
بات اُن سے ہوئی مگر نہ ہوئی

○

جلوۂ یار کا بھکاری ہوں
شش جہت کاسۂ گدائی ہے

فن کار محرکات، تاثرات، خیالات اور احساسات کو اپنے ماحول یا اردگرد سے پاتا ہے اور ان کو اپنی تخلیقات میں پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ فانیؔ کی شاعری کا مطالعہ بھی اسی نقطۂ نظر کے ساتھ کرنا چاہیے۔ اگر اُن کے کلام میں رنج و الم کی شدت یا کثرت ہے تو لازمی طور پر وہ اُن کی زندگی کے حقیقی نقوش سے مشابہ ہوگی۔ ویسے انھوں نے جب جب ماضی کے دریچوں میں جھانکا، یا خوشیوں کے لمحات سے دوچار ہوئے تو اردو غزل کو ایسے اشعار دیئے، جن میں حُسن کی تحسین،

تاثیر، شعریت اور زندہ دلی کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔ الفاظ کا اتار چڑھاؤ، ردیف و قافیہ کی چُستی، معاملہ بندی، محاورات کا رکھ رکھاؤ ترنم کی لہریں لیتا ہوا نظر آتا ہے، حالاں کہ اُن کے کلام کا بیشتر حصّہ ایسا ہے جس میں کسک اور سوز کی کارفرمائی ہے لیکن رنگینی اور سرمستی کے نقطۂ نظر سے بھی اُسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے۔

OO

جگت موہن لال رواںؔ

ایک معروف رُباعی گو

''رُباعی'' عربی زبان کا لفظ ہے اور رُباعَ سے مشتق ہے۔ فارسی میں اس کا رواج ساتویں صدی عیسوی سے ہوتا ہے۔ رودکی کے عہد سے اس کی ترویج ہوتی ہے اور عمر خیام اسے معراجِ کمال تک پہنچاتے ہیں۔ اردو زبان میں یہ صنف روزِ اوّل سے نظر آتی ہے۔ یہ فنِ شاعری کی وہ قسم ہے جس میں شاعر محض چار مصرعوں میں اپنا مدّعا بیان کر دیتا ہے۔ پہلا، دوسرا اور چوتھا مصرع لازماً ہم قافیہ ہوتا ہے۔ عموماً تیسرا مصرع ہم قافیہ نہیں ہوتا ہے۔ لیکن اس بات کی گنجائش ہے کہ چاروں مصرعے ہم قافیہ ہوں۔ پہلی شکل کو ''خصّی'' اور دوسری کو ''غیر خصّی'' کہتے ہیں لیکن یہ ضروری نہیں کہ اس ہیئت میں لکھی ہوئی ہر تخلیق رُباعی ہی ہو کیونکہ اس کے لیے مخصوص اوزان کی شرط بھی ہے (جس کی پابندی کے بغیر اس ہیئت میں لکھی ہوئی تخلیق رُباعی کے بجائے قطعہ کے دائرے میں شمار کی جائے گی)۔ رباعی کے لیے چوبیس اوزان مقرر ہیں جو بحر ہزج سے حاصل کیے جاتے ہیں۔

حدائق البلاغت، بحر الفصاحت، معیار البلاغت اور جامع العروض میں چوبیس اوزان ہی کا ذکر ہے۔ ان چوبیس اوزان میں بارہ کا تعلق دائرہ اخرب اور بارہ کا تعلق دائرہ اخرم سے ہے۔

امیر الاسلام شرقؔی نے ایک نیا فارمولا دریافت کیا جس کے بارے میں ڈاکٹر عندلیب شادانی ''تحقیق کی روشنی میں'' لکھتے ہیں:

''اہلِ عروض نے رُباعی کے اوزان کا استخراج بحرِ ہزج سے کیا ہے اور مسٹر شرقؔی نے ان اوزان کو بحرِ رجز سے نکالا ہے۔ بحرِ رجز کا اصل اور سالم رکن مستفعلن ہے...... مسٹر شرقؔی نے مستفعلن پر زحافوں کا عمل کر کے صرف یہ چار ارکان حاصل کیے:

۱۔ فع ۲۔ مفتعلن ۳۔ مفاعلن ۴۔ مفعولن۔''

(ص: ۳۹۳)

عام طور سے شاعر رُباعی کے تین مصرعوں میں تین الگ الگ باتیں کہتا ہے لیکن چوتھے مصرع میں مذکورہ مصرعوں کا نچوڑ اس خوبی سے رکھتا ہے کہ قاری متحیّر ہو جاتا ہے۔ اسی لیے اسے حاصلِ رُباعی کہتے ہیں۔ سید امداد امام اثر رُباعی کے چوتھے مصرع کی افادیت اور اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

''چوتھا مصرع بہت پُر مضمون اور پُر زور ہو۔ ایسا گویا کہ ہر سہ مصرع ہائے کا خلاصہ یا نتیجہ ہو۔''

(کاشف الحقائق، جلد دوم، ص ۲۷۴)

مولانا احسن مارہروی اس بابت فرماتے ہیں:

''چاروں مصرعوں میں آخری مصرع رُباعی کی جان ہوتا ہے اور اسی کو زیادہ زور دار بنانے کے لیے تین مصرعے بہم پہنچائے جاتے ہیں۔''

(دیباچہ کلیات وؔلی، ص ۷۶)

سرسید کے شاگرد رشید مولانا وحید الدین سلیم رُباعی کے آخری مصرع کو سارے مضمون کا ماحصل قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''چوتھا مصرع خاص کر پہلے والے مصرعوں سے زیادہ شان دار اور اہم ہو۔ یہ مصرع ایسا ہونا چاہیے کہ سننے والے کے دماغ میں اس کی گونج دیر تک باقی رہے۔'' (افاداتِ سلیم، ص۱۹۳)

مرزا فدا علی خنجر چوتھے مصرع کے سلسلے میں کہتے ہیں:

''چوتھے مصرع میں روانی، برجستگی، اثر و سلاست اتنی ہونا چاہیے کہ متکلم کی زبان سے نکلتے ہی سننے والے کے دلوں میں اتر جائے اور مفہوم سمجھنے میں کوئی تکلف نہ ہو۔ کیوں کہ صرف ایک مصرع کی تشریح کے لیے قائل کو اوپر کے تینوں مصرعوں کو نوک پلک سے دُرست کرکے لانا پڑتا ہے، اور جب تک چاروں مصرعوں کی چول سے چول نہ بیٹھ جائے اسے کامیابی کا یقین نہیں ہوتا۔'' (رُباعیاتِ رشید، ص۲۱)

عموماً جس فنکار نے رُباعی گوئی حیثیت سے اپنی شناخت قائم کرلی ہو، اُسے بڑا شاعر کہنے میں نقاد ہچکچاہٹ محسوس نہیں کرتے ہیں چونکہ اس میں کافی مشق اور مہارت کی ضرورت ہوتی ہے اس لیے رُباعی گو سے مطالبات کا سلسلہ خاصا طویل ہے:

۱۔ وہ عروض سے پوری طرح واقف ہو۔

۲۔ شاعری کا ایک لمبا سفر طے کرچکا ہو۔

۳۔ شعر گوئی پر پوری قدرت رکھتا ہو۔

۴۔ تجربات و مشاہدات کافی وسیع ہوں۔

۵۔ خیالات میں گہرائی اور پختگی ہو۔

۶۔ زبان اور اظہارِ بیان پر مضبوط گرفت ہو۔

دراصل رُباعی مشکل ترین صنفِ سخن ہے۔ یہ ایجاز و اختصار کا فن ہے۔ اس میں عمیق فلسفیانہ خیالات، دقیق اخلاقی نکات اور نہایت پیچیدہ مسائل محض چار

مصرعوں میں خوبی سے ادا کیے جاتے ہیں۔ بحر کی پیچیدگی اور عروضی قیود کی پابندی کی وجہ سے اسے اساتذہ کا کام کہا گیا ہے۔ تلوک چند محروم اس بابت لکھتے ہیں:

''رُباعی لکھنے کے لیے کافی مشق سخن اور پختگی عمر کی ضرورت ہے اور یہی وجہ ہے کہ عام طور پر شاعر کی زندگی میں رُباعی نویسی کا دور آخر میں آتا ہے۔''

(مقدمہ رعنائیاں، ص ۴۰)

یہ شاعر کی فکر و نظر اور فہم و بصیرت کا بیش قیمت سرمایہ ہوتا ہے۔ اس کا فن قلزم کو قطرے میں منتقل کرنے یا دریا کو کوزے میں بند کرنے کا ہے۔ بقول جوشؔ ملیح آبادی:

''رُباعی ایک بہت بڑی بلا، اور جان لیوا صنفِ کلام ہے۔ یہ کم بخت چالیس برس سے پیش تر کسی بڑے سے بڑے شاعر کے بس میں آنے والی چیز نہیں.........''

(مقدمہ قطرہ و قلزم، ص ۱)

رُباعی کی ڈگر کٹھن اور پُر خار ہے۔ اسی وجہ سے عموماً شعرا اس کی جانب کم توجہ دیتے ہیں۔ نو مشق شعرا تو اس راہ میں گھبراتے بلکہ ناکام نظر آتے ہیں، لیکن کچھ لوگ ایسے بھی ہوتے ہیں جو مشکلات کو آسان بنانے کا ہُنر جانتے ہیں اور اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ زیرِ نظر مضمون میں ایک ایسے ہی باحوصلہ فن کار کا ذکر مقصود ہے جو ادبی حلقوں میں رواں کے نام سے مشہور ہوا۔

چودھری جگت موہن لال رواںؔ نے بیس سال کی عمر سے شعر کہنا شروع کیا۔ پچیس سال کی عمر میں وہ کامیاب رُباعی گو کی حیثیت سے منظرِ عام پر آئے اور پھر اپنی ۴۵ سالہ زندگی میں آخر عمر تک رُباعی کہتے رہے۔ انھوں نے بیس پچیس سال کے ادبی سفر میں تقریباً ڈھائی سو رُباعیاں لکھیں جو خیال اور آہنگ کو نئی تازگی اور رعنائی بخشتی ہیں۔ مذکورہ صنفِ سخن کے علاوہ انھوں نے چند غزلیں اور نظمیں بھی کہی

ہیں لیکن ان میں سے بھی بیش تر رُباعی کی ہی بحر میں ہیں۔

رواں کی ادبی خدمات کو اُجاگر کرنے کے لیے اُن کی شخصیت پر روشنی ڈالنا ضروری ہے جو آج بھی نیم تاریکی میں ہے۔ ایسا کیوں ہے؟ یا کن وجوبات کی بنا پر اُن کی ادبی قدر و قیمت کا تعین نہیں ہو سکا؟ اس کے بہت سے اسباب ہو سکتے ہیں لیکن اس کی ایک بڑی وجہ ادب میں اجارہ داری ہے جس نے نہ جانے کتنی انمول شخصیتوں کو پردۂ خفا میں ڈھکیل دیا ہے یا پھر ان کی نامکمل تصویر عوام کے سامنے آئی ہے۔ رواں بھی اس ادبی اجارہ داری کے شکار ہوئے ہیں۔ اُن کا نام رُباعیات کی تاریخ میں درج ضرور ہے لیکن ادھورا، محض خانہ پُری کے لیے۔

رواں، مولانا حسرت موہانی اور پریم چند کے قریبی دوست تھے۔ محب وطن چندر شیکھر آزاد کی دھرتی اناؤ میں اپنی پیدائش پر وہ فخر محسوس کرتے تھے اور کہتے تھے کہ صوفی سنتوں کی اس جنم بھومی سے ہی حصولِ آزادی کے سپوت پروان چڑھ سکتے ہیں۔ اس عہد کے بڑے شعرا اور ادیب ہی نہیں بلکہ حُریت پسند انقلابی بھی رواں کے گھر پر آتے اور کئی کئی دن قیام کرتے تھے، جس کا ذکر بھگوتی پرشاد مادھو کے مضامین، حسرت موہانی اور پریم چند کے خطوط میں ملتا ہے۔

رواں ۱۴؍ جنوری ۱۸۸۹ء میں قصبہ موراواں ضلع اناؤ کے ایک کائستھ گھرانے میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد چودھری گنگا پرشاد اناؤ میں مختاری کرتے تھے۔ صاحب حیثیت اور ادبی ذوق کے مالک تھے۔ ان کے پانچوں بیٹے (۱۔ کنہیا لال، ۲۔ بلدیو پرشاد، ۳۔ کرتا کرشن، ۴۔ جگت موہن، ۵۔ تربھون ناتھ) نیک، محنتی اور تعلیم یافتہ تھے۔ جب جگت موہن لال ۹؍ سال کے تھے تبھی گنگا پرشاد کا انتقال ہو گیا۔ لہٰذا وہ اپنے بڑے بھائی کنہیا لال کی نگرانی میں تعلیم و تربیت حاصل کرتے رہے۔ اُن کی تعلیم کا آغاز اناؤ کے مشہور صوفی مولوی ضیاء الدین کے مکتب سے ہوا۔ ۱۹۰۷ء میں انھوں نے ہائی اسکول کا امتحان درجۂ اول میں پاس کیا۔ پھر اُن کا داخلہ لکھنؤ کے کیننگ کالج میں کرا دیا گیا جہاں سے انھوں نے ۱۹۰۹ء میں انٹر

میڈیٹ اور ۱۹۱۱ء میں بی۔ اے کیا۔ ۱۹۱۳ء میں لکھنؤ یونیورسٹی سے انگریزی ادب میں ایم اے اور ۱۹۱۶ء میں الہ آباد یونیورسٹی سے ایل ایل بی کا امتحان پاس کیا۔ یہ سبھی امتحان انھوں نے امتیازی حیثیت سے پاس کیے اور ۱۹۱۷ء میں اناؤ واپس آ کر وکالت شروع کر دی۔ کچہری اور کاشت کے کام کاج کے علاوہ اُن کا بیش تر وقت دوستوں کی طویل صحبت، انسانی فلاح و بہبود کے کاموں اور دوسروں کے دُکھ درد کو بانٹنے میں گزرتا تھا کیونکہ وہ غلام دیس کی موجودہ صورت حال سے بے چین اور وطن کی آزادی کے لیے کوشاں تھے۔

اس وقت ہو اپنی قوم شایانِ نبرد
جب ایک ہی جذبے سے ہوں مضطر زن و مرد
کُل قوم کے دل میں درد ہر فرد کا ہو
اور دل میں ہو فرد کے کل قوم کا درد

اس حساس اور نیک دل شاعر کی رُباعیوں میں قومی اور وطنی جذبے کی جھنکار صاف سنائی دیتی ہے۔ ملک، قوم اور زبان و ادب کے لیے وہ بہت کچھ کرنا چاہتے تھے۔ لیکن ۲۶ ستمبر ۱۹۳۴ء کو اچانک حرکتِ قلب بند ہو جانے کی وجہ سے ۴۵ سال کی مختصر عمر میں اُن کا انتقال ہو گیا۔

یوں زیست نہ اپنی ہم کو بھاری ہوتی
کلفت بھی خوشی بھی باری باری ہوتی
ہوتے نہ اگر ہم آپ اپنے دشمن
یوں تلخ نہ زندگی ہماری ہوتی

جگت موہن لال رواںؔ کا مجموعۂ کلام ۱۹۲۸ء میں ''روح رواںؔ'' کے نام سے شائع ہوا، اور اس کا طویل مقدمہ مرزا محمد ہادی عزیزؔ لکھنوی نے لکھا۔ باکمالانِ لکھنؤ میں عزیز کے مرتبے اور ان کے مجموعے ''گل کدہ'' سے کون واقف نہ ہوگا، عزیزؔ لکھنوی وہ ہیں کہ جنھوں نے لکھنؤ اور اطراف لکھنؤ میں ایک نسل کی آبیاری کی

ہے۔ اُن کا مبسوط مقدمہ اس بات کی دلیل فراہم کرتا ہے کہ جگت موہن لال رواںؔ اردو کے موقر شاعر تھے۔ انھوں نے رواںؔ کی شاعری پر جو گفتگو کی ہے وہ اپنی صراحت ووضاحت میں حالیؔ کے مقدمہ شعروشاعری کی یاددلاتی ہے۔لسان الہند کا یہ مقدمہ فرمائشی نہیں پھراس زمانے میں باطن اور ضمیر کی آواز آج کے مقابلے میں بہت زیادہ لائق اعتنا تھی۔

آزاد ضمیر ہو فقیری یہ ہے
دل بے پروا رہے امیری یہ ہے
زنجیر نہیں ہے باعثِ قید رواںؔ
محدود رہے خیال اسیری یہ ہے

پروفیسر سید ابوالحسنات حقیؔ ،سید محمد علی شاہ اور سید ابوالبرکات نظمیؔ نے جگت موہن لال رواںؔ کے تعلق سے منعقدہ ایک اہم مذاکرے میں کہا کہ:

''فقیری اور آزادئ فکروخیال لکھنےلکھانے والوں کا ایک عام اور بنیادی وصف تھا۔ مداح اور ممدوح دونوں ان ہی اخلاق و اوصاف سے بندھے ہوئے تھے۔خوبیوں کے سراہنے میں یہ نسل کوئی پہلو دبا کر نہیں رکھتی تھی۔ آج کے نقاد، پہلوانوں کے اس استاد (خلیفہ) کی طرح ہیں جوایک داؤ شاگرد سے بچا کر رکھتا تھا کہ پتہ نہیں کب شاگرد منہ آجائے۔ آپ دیکھیں کہ مذکورہ بالا روش آج عام ہے،لیکن عزیز اور رواں ہی نہیں اس دور کا ہر منتہی ومبتدی اس مرض سے دُور تھا۔حرفِ حق دوستی ودشمنی کو مانع نہ تھا۔ وہ کہ جس سے مختلف مسائل و معاملات پر اختلاف بھی ہوتا تھا اس کے خوب صورت احساس وافکار پر خاموش رہنا اس عہد میں کفر اور خودستائی کی دلیل تھا۔ غالب کی دماغ داری اور خودستائی کے دفتر یاروں

نے سجا رکھے ہیں مگر وہ اعتراف کرتا ہے، ہے تو یہ کہ اب مجھے
کچھ یاد نہیں اور جو دو ڈھائی شعر یاد ہیں ان میں خود اس کا اپنا
ایک مصرعہ بھی نہیں۔

دام وا پسیں بر سرِ راہ ہے
عزیز واب اللہ ہی اللہ ہے''

عزیزؔ لکھنوی نے اپنے مقدمہ میں جس طرح رواںؔ کے حُسنِ شاعری کو اُجاگر کیا ہے وہ خود ان کے ذوقِ سلیم اور ناقدانہ مزاج کے لیے ایک مستند حوالہ ہے۔ شاعری کے حسن کو محسوس کرنا اور اُس سے لطف اندوز ہونا اچھی بات ہے اور یہ عطیہ خداوندی ہے، مگر اس سے بڑی بات یہ ہے کہ ہمیں اپنے محسوسات کو بیان کرنے پر قدرت بھی حاصل ہو۔ اظہار کی یہ دولت ہمیشہ کم یاب رہی ہے لیکن مولانا عزیز میں یہ دولت فراوانی کے ساتھ موجود تھی اور انھوں نے اس دولت خدا داد سے خوب خوب کام لیا ہے۔ حقی صاحب کا کہنا ہے کہ ان اصحاب کا دامن کفرانِ نعمت کے عیب سے پاک تھا۔ مرزا ہادی رسوا جو کہ مولانا عزیز کے بزرگ ہم عصر تھے اُن کی عالمانہ مثنوی کو منظرِ عام تک لانے کا سہرا بھی مولانا عزیز کے سر ہے جسے 'زمانہ' کانپور، میں انھوں نے شرح و بسط کے ساتھ شائع کیا، اس طرح ادب کی ایک بڑی خدمت انجام دی۔ مولانا عزیز کی اس خدمت سے پروفیسر محمد حسن نے بھی فیض اُٹھایا اور اسے کتابی صورت دے دی۔

یہ ذکر ضمنی نہیں بلکہ رواںؔ کے مقدمہ نگار کے اُن اوصاف کو منظرِ عام تک لانا ہے جو اُن میں خلقی تھے۔ ایک بڑا شاعر جب اس طرح کی خدمت انجام دیتا ہے تو اس کا قد اور بلند ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ مولانا عزیز بحیثیت شاعر مرزا ہادی رسوا اور جگت موہن لال رواں دونوں سے بڑے شاعر تھے۔ مگر انھوں نے مذکورہ دونوں شاعروں کے محاسن شعری سے ہمیں یوں روشناس کیا ہے کہ محابا کا کوئی تسمہ باقی نہیں رکھا۔ آج ہمارے پاس صلاحیتوں کی کمی نہیں، مگر ہم یہ سب کچھ کر گزرنے سے محض

اندیشوں (غلط اندیشوں) کے سبب پہلو بچاتے رہتے ہیں اور ہماری سوچ یہی سوچتی رہتی ہے کہ ؎

فریب دوستی روز اک نیا پیکر بدلتا ہے
خدا جانے ہمارے ہاتھ میں کل کس کا دامن ہو

اپنے طویل مقدمے میں عزیز نے رواںؔ کی غزلوں اور رُباعیات سے الگ الگ بحث کی ہے اور ہر مبحث کا حق ادا کر دیا ہے۔ ترتیب کے لحاظ سے اس مجموعہ کلام میں پہلے کچھ نظمیں ہیں نظموں میں کچھ ترجمے ہیں، یعنی انگریزی نظموں کے منظوم ترجمے۔ مقدمہ نگار نے رواںؔ کی نظم نگاری کا تفصیلی جائزہ لیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ رواںؔ نے شاعری کی ابتدا موضوعاتی نظموں سے کی تھی۔ قابل مقدمہ نگار کا مندرجہ ذیل اقتباس پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ آپ بھی ملاحظہ فرمائیں:

> ''ابتدائی زمانے کی بعض نظمیں مصنف نے خارج کردیں۔ لیکن پھر بھی ۱۹۰۲ء سے دسمبر ۱۹۲۶ء تک کی تمام نظمیں شامل ہیں۔ اس میں بھی اکثر نظمیں حذف کر دینے کے قابل تھیں کیوں کہ کوئی خاص خصوصیت ان میں نہیں بلکہ اکثر خامیاں بھی موجود ہیں جن پر خود مصنف نے بھی نظر ثانی نہیں کی، صرف اس خیال سے کہ کلام کا تدریجی ارتقا معلوم ہوجائے۔''

تبصرہ وانتقاد کا یہ انداز اب کہاں؟ حقائق کی معرفت کا یہ قرینہ ہم بزرگوں ہی سے سیکھ سکتے ہیں۔ ہمیں اپنے اغلاط کا علم کرانے والے زہر ہی لگتے ہیں۔ جہاں حسن و قبح کا اظہار برملا ہو ایسی تحریروں کو آنکھیں ترستی ہیں۔ اب تو صرف دو صورتیں ہی نظر آتی ہیں یا تو سب کچھ بہتر یا سب لائق گردن زدنی۔ مولانا عزیز نے رواںؔ کی غزلوں پر جو تبصرہ کیا ہے اس سے روح کو خوشی حاصل ہوتی ہے۔ یہ کام اس لیے بھی لائق ستائش ہے کہ اس طرح بے کدو کاوش ہمیں قیمتی اشعار کا انتخاب

حاصل ہو جاتا ہے اور یہ انتخاب بھی لسان الہند کے ہاتھوں ہوا ہے۔

اور اب کچھ گفتگو اپنے اصل موضوع یعنی رواںؔ کی رُباعی گوئی پر۔ ملاحظہ ہوں چند رُباعیات ؎

فطرت کہتی ہے ظلمتوں کے پس پشت
کیا ہو باران نور اگر ہو یک مشت
ہنگامۂ طور کر رہی ہے برپا
صبح خنداں کی اک حنائی انگشت

شاعر نے ہنگامۂ طور کی تلمیح کا سہارا لے کر رُباعی کے حُسن کو دوبالا کر دیا ہے۔ یہ رُباعی علی الصباح کے منظر کی بے پناہ تصویر ہے۔ آفتاب کی پہلی کرن کے لیے صبح درخشاں کو حنائی انگشت کا استعارہ کس قدر حسین بنا دیا ہے گویا ایک معشوق از راہ شوخی انگشتِ حنائی بلند کر کے عاشقوں کو متوجہ کر رہا ہے۔ اس کے تلقین کرنے کا یہ دل رُبا انداز دیکھ کر فطرت کی ہر شے گویا زبانِ حال سے کہہ رہی ہے کہ جب ایک انگشت حنائی (کرن) کے نظارے نے کوہِ طور کو جلا کر خاک کر دیا تو اُس وقت تو شاید قیامت ہی برپا ہو جائے جب شاہ خاور (آفتاب) یکا یک نظروں کے سامنے آ جائے۔ وسیع معنوں کی حامل اس رُباعی کے پہلے مصرع سے صبح کا دُھندلکا مترشح ہے۔ دوسرے میں ظلمت کی پوری تاریخ پوشیدہ ہے۔ تیسرا فطرت کے حُسن کی عکاسی کرتا ہے اور چوتھا مصرع حاصل رُباعی ہے کہ تمام فطرت تاریکی سے بیزار ہو کر ظہورِ صبح کا انتظار کر رہی ہے۔ اس کا اشتیاق اور اضطراب بڑھتا جا رہا ہے۔ اس کے صبر کا پیمانہ لبریز ہونے کو ہے کہ اُفق مشرق سے صبح کی پہلی کرن نمودار ہوتی ہے اور قلب عارف کے سرور اور وجدان کو دو چند کر دیتی ہے۔ تاریکی سے روشنی کے سفر اور پھر پہلی کرن سے سورج کے مکمل طلوع ہونے تک کی کیفیت کے فاصلہ کو جگت موہن لال رواںؔ نے جس موثر انداز میں بیان کیا ہے وہ فطرت کی حسین عکاسی کی عمدہ مثال ہے۔

فنا و بقا کے فلسفہ کو رُباعی کے موضوعات میں خاصی اہمیت حاصل ہے۔
رواںؔ نے بھی زندگی کی حقیقت اور ماحصل زندگی کو موضوع بنایا ہے ؎

اس دار فنا میں مقصد دل کیا ہے
کہیے تعبیر خواب باطل کیا ہے
جب قلب کو ایک دم بھی راحت نہ ملی
آخر اس زندگی کا حاصل کیا ہے

شاعر کو تعجب ہے کہ اس دنیا کا اور میری ہستی کا منشا کیا ہے؟ وجود عالم امکان اور وجود بشر کو عام انسانی ذہن نہیں سمجھ سکتا اس لیے رواںؔ بے چین اور مضمحل نظر آتا ہے۔ کہتا ہے دل کو جب لمحہ بھر سکون نہیں، کسی پل قرار نہیں تو پھر اس زندگی کا لطف کیا ہے، مقصد کیا ہے؟ یہ راز اس پر منکشف نہ ہو سکا، اور وہ اسی سلسلۂ علت و معلول پر شکوہ کرتا ہے کہ جب خالق کائنات کو یہ دنیا ویران کرنی تھی، فنا کرنی تھی تو پھر اسے بنانے، سنوارنے کی ضرورت کیا تھی (اس مقام پر اگر رواںؔ اسلامی فکر سے استفادہ کر لیتے تو پھر گوں مگوں کی حالت نہ رہتی) اس پر کچھ اسرار منکشف ہوتے ہیں وہ کہہ اُٹھتا ہے ؎

دنیا سو سو طرح سے بہلاتی ہے
سامانِ خوشی سے روح گھبراتی ہے
اب فکر فنا نے کھول دی ہیں آنکھیں
کلفت ہر بات میں نظر آتی ہے

زندگی کا مقصود دنیا نہیں مگر دنیا ہے کہ طرح طرح کی حسین اور خوب صورت اشیاء، دل فریب اور دل رُبا مناظر سے بھری ہوئی ہے اور انسان کو اپنی طرف کھینچتی ہے مگر انجام پر نظر رکھنے والا دل کہتا ہے کہ ہر چیز فنا ہونے والی ہے تو تُو کیوں فریفتہ ہوتا ہے۔ ناپائیدار اور فنا ہونے والی شے میں سوا تکلیف اور کچھ نہیں ہوتا۔

دل ! مائل گریہ کے لیے ہوتا ہے
کیوں بے سبب آنسوؤں سے منھ دھوتا ہے
لا حل نہیں عُقدہ صعوباتِ جہاں
جب موت یقینی ہے تو کیوں روتا ہے

یہ رُباعی جدّتِ خیال کی اچھوتی مثال ہے۔ رواں نے اس میں عبرت اور نصیحت کے ساتھ شکایت زمانہ اور ویرانیٔ دل کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔

صوفیاء کرام نے قربت، محبت، یگانگت اور انسانی عظمت کا راز نفس پر قابو پانے کو قرار دیا ہے لیکن چند روزہ زندگی کی چمک دمک اور نام ونمود کی نمائش اُسے ہر پل تگ و دو میں مصروف رکھتی ہے۔ یہاں تک کہ دنیاوی ہوس اُسے مرکر بھی چین نہیں لینے دیتی ہے۔

حرص و ہوس حیات فانی نہ گئی
اس دل سے ہوائے کامرانی نہ گئی
ہے سنگِ مزار پر ترا نام رواں
مرکر بھی اُمید زندگانی نہ گئی

انسان کس قدر حریصِ زندگی ہے کہ مرنے کے بعد بھی آرزوئے زیست باقی رکھتا ہے۔ جب مزار پر نام کندہ کیا جارہا ہے، پتھر لگایا جارہا ہے تو گویا اب بھی دنیا میں رہنے کی تمنا باقی ہے۔ حالاں کہ جب خاک ہوگئے تو پھر اس کی ضرورت کیا تھی۔
شاعر نے مذکورہ رُباعی میں اس فلسفیانہ نکتہ کو اُجاگر کیا ہے کہ چوں کہ انسان موت کو منافی حیات سمجھتا ہے جب کہ ایسا نہیں ہے بلکہ یہ غور طلب مسئلہ ہے کہ اصل منشائے زندگی کیا ہے؟ آخر اس دنیا اور ہستیٔ دنیا کا انجام کیا ہے؟ یہی نا کہ اپنے اصل مرکز کی طرف واپس جانا۔ اگر یہ راز انسان کی سمجھ میں آجائے تو وہ موت سے بے تعلق ہوجائے اور پھر یہ زندگی کا درخت اس طرح لہلہاتا ہوا پروان چڑھتا رہے کہ اس کو کبھی خزاں کا اندیشہ ہی نہ رہے۔

زندگی اور موت کی کشمکش اور ہمیشہ زندہ رہنے کی تمنا انسان کو ''آبِ حیات'' کی تلاش میں سرگرداں کر دیتی ہے اور وہ اس فکر میں لگا رہتا ہے کہ حیاتِ ابدی کس طرح حاصل ہو جب کہ شاعر اس بات کو اُجاگر کرتا ہے کہ زندگی اور موت دراصل ایک ہی حقیقت کے دو پہلو ہیں۔ جسے ہم اجل سمجھتے ہیں وہی اصل اور حقیقی زندگی کا دروازہ ہے۔ لہٰذا موت سے گھبرانے کی ضرورت ہی نہیں ؂

یہ کیا کہ حیاتِ جاودانی کیا ہے
پہلے دیکھو جہانِ فانی کیا ہے
اس فکر میں ہو کہ موت کیا شے ہے رواں
یہ بھی سمجھے کہ زندگانی کیا ہے

انسان دو چیزوں کے درمیان معلق ہے۔ زندگی اور موت۔ بنا زندگی اور مقصد زندگی سمجھے موت کے معنی نہیں سمجھے جا سکتے۔ جس طرح اگر انسان موت کے خوف میں مبتلا رہے گا تو زندگی دشوار تر ہوتی جائے گی۔ لہٰذا رواں کہتے ہیں کہ پہلے زندگی اور جہانِ فانی کو سمجھو پھر بعد الموت عقبیٰ کا صحیح صحیح عقدہ سمجھ میں آ سکے گا۔

زندگی کی دو متضاد کیفیتوں یعنی فنا اور بقا کو رواں نے اپنی اکثر رباعیوں میں پیش کیا ہے ؂

تخریب حیات میں ہے تعمیرِ حیات
ہے باعثِ انحطاط تدبیرِ حیات
شیرازۂ دو جہاں ہے تشریحِ فنا
کڑیاں لاکھوں ہیں ایک زنجیرِ حیات

شاعر کہتا ہے کہ کائنات کا ذرہ ذرہ اپنے مقصد کی تکمیل کرتا ہے اور ہم پر عالم کے یہ تمام تغیرات ظاہر ہیں سبھی کی ایک دوسرے سے کڑیاں ملی ہوئی ہیں کہ جیسے نیکی بدی کا اور بدی نیکی کا پیش خیمہ ہے۔ خزاں بہار کی اطلاع دیتی ہے اور بہار پیغامِ خزاں ہے یعنی ملن اور جدائی کا سلسلہ چلتا رہتا ہے۔ صورتیں بدلتی رہتی ہیں البتہ حقیقت

اپنی جگہ پر اٹل ہے۔ اُس کے اجزائے حیات منتشر ہو کر بھی متحد رہتے ہیں اور یہی فلسفۂ حیات ہے۔ اسی خیال کو انھوں نے ایک اور رُباعی میں بڑے اچھوتے ڈھنگ سے پیش کیا ہے ؎

کیا تم سے بتائیں عمر فانی کیا تھی
بچپن کیا چیز تھا، جوانی کیا تھی
یہ گل کی مہک تھی وہ ہوا کا جھونکا
اک موج فنا تھی زندگانی کیا تھی

زندگی لمحہ بہ لمحہ تمام ہوتی رہتی ہے جس طرح بقول فانیؔ ہر نفس عہدِ گذشتہ کی ہے میت فانی تو رواں کو یہ احساس بخوبی ہے کہ زندگی فنا کی طرف گامزن ہے مگر افسوس اس امر پر ہے کہ یہ عمل بہت تیز ہے بچپن اور جوانی کو پیار سے یاد کرتے ہیں۔ بچپن کو پھول کی مہک اور جوانی کو ہوا کا جھونکا کہا اور مکمل زندگی کو موجِ دریا سے تعبیر کیا ہے۔ یہ نہایت حسین دل پذیر تشبیہات ہیں جن سے رواںؔ کی بلند خیالی کا پتا چلتا ہے۔

اکثر شعرا نے ''انسانی عمل'' کو مختلف تاویلات کے ذریعہ پیش کیا ہے کیوں کہ انسانی عقل یہ راز جاننے سے قاصر ہے کہ اس کا کون سا عمل بارگاہِ خداوندی میں قبول ہوگا اور کون سا عمل اس کی ناراضگی کا سبب بنے گا۔ اسی کشمکش میں رواں بھی مبتلا ہیں اور مندرجہ ذیل رُباعی میں اپنی فکر، درد اور معذوری کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں ؎

انسان معذور فکر انساں معذور
یہ کس کو خبر کہ کیا ہے اُس کو منظور
پیمانہ بدست رند اور اس سے قریب
تسبیح بدست واعظ اور اُس سے دور

لیکن غور طلب بات یہ ہے کہ مذکورہ رُباعی نہ صرف بندش بلکہ بلندیٔ فکر اور فصاحت

کا بہترین نمونہ ہے بلکہ بہ اعتبار فکر بہترین رُباعی قرار دی جا سکتی ہے۔ حالاں کہ شاعر نے اس میں ایک عام سا قول قلمبند کیا ہے کہ تمام عمر عبادت و ریاضت میں صرف کرنے کے بعد بھی یہ نہیں معلوم کہ وہ سجدے قبول بھی ہوئے کہ نہیں کیوں کہ کبھی کبھی ایک نعرۂ مستانہ بھی اس کے تقرب کے لیے کافی ہوتا ہے۔ رازِ عبادت کو دائرۂ کار میں لاتے ہوئے شاعر تلقین کرتا ہے کہ سب سے پہلے دل میں انسانی عظمت اور خوفِ خداوندی پیدا ہونا چاہیے۔ محض دکھاوے کی عبادت بے سود ہے۔

انجام کی فکر ہو شریعت یہ ہے
جان صرفِ وفا رہے ریاضت یہ ہے
زاہد سے کہو، نماز روزہ بے سود
دل خوفِ خدا کرے عبادت یہ ہے

اسی طرح اُن کی ایک اور اخلاقی رُباعی فصاحت اور زورِ بیان کی وجہ سے بے حد مشہور ہے۔

غربت اچھی نہ جاہ و دولت اچھی
حاصل جس سے دل کو ہو راحت اچھی
جس سے اصلاحِ نفس نا ممکن ہو
اس عیش سے ہر طرح مصیبت اچھی

اخلاق و حکمت کے موضوع پر رواں نے کثرت سے رُباعیاں لکھی ہیں جن میں نصیحتوں کے ساتھ ساتھ فلسفیانہ باریکیاں بھی بیان کی ہیں۔ لوٹ پھیر کر شاعر نے فقیری کو ضمیر کی آزادی اور امیری کو دل کا استغنا ٹھہرایا ہے اور مختلف دلائل سے یہ ثابت کیا ہے کہ اسیری خیالات کی حد بندی ہے اور جب تک خیالات آزاد ہیں، طوق و سلاسل کی کوئی حیثیت نہیں ہے کہ اصل میں خیالات کی تجدید ہی اسیری اور وسعتِ خیال آزادی ہے۔ صاف ستھرے اور عام فہم انداز میں انھوں نے پند و نصائح کے لیے اکثر ساقی، جام اور مے نوشی جیسی اصطلاحوں سے بھی

کام لیا ہے۔

مطلوب ہے زخم دل جو سیتے نہ بنے
جینا کس کام کا جو جیتے نہ بنے
ہے مجھ کو حلال ہی نہیں بلکہ ثواب
مے اُس پہ حرام جس سے پیتے نہ بنے

شاعر کہتا ہے کہ یہ مے نوشی اگر حکیمانہ اصول و آداب کے موافق ہے تو مجھ پر حلال ہے ورنہ حرام ہے۔ چونکہ شاعری میں شراب سے مراد ہر جگہ بادہ نوشی نہیں ہے بلکہ وہ حقائق و معارف کی گفتگو کا اظہار بھی ہے۔ رواں نے اپنی سرمستی کا اظہار اس رُباعی میں عجب دل کش انداز سے کیا ہے جس میں زخمِ دل اور زندگی کو بظاہر رندیت کے موقف سے دیکھا گیا ہے لیکن اس میں ایک لطیف ظرافت کے پیرایہ میں معنویت بھی موجزن ہے۔ اِس کو یوں بھی بیان کیا جا سکتا ہے کہ مشکل گھڑی میں بندہ، اللہ کی جانب راغب ہوتا ہے اور سکون میسّر ہوتے ہی پھر دنیا میں کھو جاتا ہے۔ جب کوئی دیگر مشکل درپیش ہوتی ہے تو پھر اپنے رب کی جانب راغب ہوتا ہے۔ یہ دو طرفہ زندگی بھی کوئی زندگی ہے؟ وہ مزید کہتا ہے کہ اللہ کی رضا کے مطابق کام کرنا ایک نشہ کی طرح ہے جب یہ دنیاوی کام اُس کی مرضی کے عین مطابق کئے جاتے ہیں تو وہ صرف حلال ہی نہیں بلکہ ثواب ہیں اور یہ نشہ یہ سرور ان لوگوں پر حرام ہے جنھیں یہ مئے معارفت پینے کا سلیقہ نہیں ہے یعنی جو اللہ کے احکام کی روح سے واقف نہیں ہیں۔ اسی موضوع پر ان کی ایک اور مشہور رُباعی ہے۔

نو روز ہے غرق بادہ دنیا کر دے
میرا ارمان آج پورا کر دے
پی لوں میں شراب بھر کے اس میں ساقی
تو کاسۂ آسماں کو سیدھا کر دے

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ خیال و مضامین کا ایک محشرستان رُباعی کا موضوع ہے مگر ان موضوعات سے انصاف کرنے کے لیے صرف زبان و بیان پر قابو درکار نہیں بلکہ اس کے لیے دل گداختہ کی بھی ضرورت ہے اور دل گداختہ ہی کا عمل جگت موہن لال رواں کی رُباعیوں کا سرنامہ ہے۔ ان کی رُباعیاں ہمارے لیے سررشتۂ تعلیم و تعلم ہیں۔ ان کو یکسوئی سے پڑھ کر ہم فنا و بقا کے فلسفے کے ساتھ ساتھ اس صنفِ سخن کے تمام مرحلوں سے بھی واقف ہو سکتے ہیں۔

○○

حواشی:

۱: یہ مذاکرہ ۱۴؍جنوری ۱۹۹۲ء کو اناؤ (محلہ قلعہ) کے آفتاب پریس میں منعقد ہوا تھا۔ اس کی صدارت روزنامہ 'اناؤ ٹائمس' کے مدیر جناب سوتنتر کمار مشر نے کی تھی۔

بہادر شاہ ظفؔر

حزن و ملال کا شاعر

آخری مغل تاجدار محمد سراج الدین بہادر شاہ ظفؔر ایک خدا ترس بادشاہ اور صاحب قلم ہونے کے ساتھ پہلی جنگ آزادی کے میر کارواں بھی تھے۔ آزادی کا یہ پہلا سپہ سالار ۱۴/ اکتوبر ۱۷۷۵ء کو لال قلعہ میں پیدا ہوا۔ تعلیم و تربیت حسب روایت حاصل کی۔ فن سپہ گری اور بندوق کا نشانہ سادھنے کے ساتھ ساتھ خوش نویسی اور موسیقی کا بھی شوق تھا۔ سلسلۂ چشتیہ میں حضرت فخر الدین سے بیعت تھے ؎

مرشد پاک روان فخر الدین
قبلہ و کعبہ جاں فخر الدین

اُنھیں تصوّف سے لگاؤ، حضرت نظام الدین اور بختیار کاکی سے خاص عقیدت تھی۔ فارسی اور اردو شعر و ادب سے دلچسپی ورثے میں ملی تھی۔ اُن کے کلیات میں چار دیوان ہیں جو سب ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی سے پہلے کے ہیں۔ زمانۂ اسیری کا کلام کلیات میں نہیں، منتشر طور پر پایا جاتا ہے اس کی تصدیق ظہیر دہلوی کی داستان غدر سے بھی ہوتی ہے۔ پہلا دیوان ۱۸۴۵ء میں، دوسرا ۱۸۵۰ء میں، تیسرا ۱۸۵۲ء میں اور چوتھا دیوان ۱۸۵۴ء میں شائع ہوا۔ انھیں دواوین کی مدد سے مطبع نول کشور لکھنؤ نے ۱۸۶۹ء میں ''کلیات ظفؔر'' شائع کیا تھا۔ وہ اپنے دادا شاہ عالم ثانی کی

طرح فنونِ لطیفہ کے رمز شناس بھی تھے۔ والد اکبر شاہ ثانی کے انتقال کے بعد بہادر شاہ ظفر ۶۲ سال کی عمر میں، اکتوبر ۱۸۳۷ء میں ہفتہ کے روز تخت نشین ہوئے۔

بہادر شاہ ظفرؔ کو جوانی سے شعر و شاعری کا شوق تھا۔ اردو میں ظفرؔ اور بھاکا میں ''شوق، رنگ'' تخلص اختیار کیا۔ اُس وقت دہلی ذوقؔ، شاہ نصیرؔ، غالبؔ، مومنؔ، شیفتہ، تسکینؔ، صہبائیؔ، آزاد جیسے اُستاد شاعروں سے آباد تھی۔ شاہ نصیر، ذوق اور غالب تو ان کے استاد تھے۔ ان کی استادی کا اعتراف ظفرؔ نے اپنے کئی اشعار میں کیا ہے ؎

آفریں تجھ کو ظفرؔ ہو کیوں نہ شاگرد نصیر

اس غزل کو جا کے پڑھ ہر ایک دانشور کے پاس

○

ظفرؔ اگرچہ ہیں شاگرد ذوق یاں لاکھوں

بلند نام ہو تم لیک ان تمام میں ایک

ظفرؔ نے برج بھاشا اور پنجابی میں بھی شعر کہے۔ مفلسی کے باوجود اپنے زمانے کے اہم شعرا کی سرپرستی کی۔ اُن کی شاعری کا امتیازی رنگ حزن و ملال ہے جو یادِ ماضی اور عظمت رفتہ کے شدید احساس سے عبارت ہے۔ سوز و گداز کا فنکارانہ شعور کے ساتھ استعمال، ظفرؔ کی امتیازی صفت ہے ؎

گئی یک بہ یک جو ہوا پلٹ، نہیں دل کو میرے قرار ہے

کروں اس ستم کا میں کیا بیاں، مرا غم سے سینہ فگار ہے

دس اشعار کی یہ غزل نہ صرف دلّی مرحوم کا نوحہ ہے بلکہ خوابیدہ ذہنوں کے لیے تازیانۂ عبرت بھی ہے۔ اس پس منظر میں اُن کی ایک اور غزل ؎

نہ کسی کی آنکھ کا نور ہوں نہ کسی کے دل کا قرار ہوں

جو کسی کے کام نہ آسکے میں وہ ایک مُشتِ غبار ہوں

○

مرا رنگ روپ بگڑ گیا ، مرا یار مجھ سے بچھڑ گیا
جو چمن خزاں سے اُجڑ گیا ، میں اُسی کی فصلِ بہار ہوں

O

نہ تو میں کسی کا حبیب ہوں ، نہ تو میں کسی کا رقیب ہوں
جو بگڑ گیا وہ نصیب ہوں ، جو اُجڑ گیا وہ دیار ہوں

O

پئے فاتحہ کوئی آئے کیوں ، کوئی چار پھول چڑھائے کیوں
کوئی آ کے شمع جلائے کیوں ، میں وہ بے کسی کا مزار ہوں

اس غزل میں تنہائی کا کرب اور بے بسی کا احساس جس شدت سے ظاہر ہوتا ہے وہ ان کی قادر الکلامی کی مثال ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی اپنے مضمون ''بہادر شاہ ظفؔر ایک تحقیدی مطالعہ'' میں لکھتے ہیں:

> ''ظفؔر کی ساری زندگی ایک المیہ تھی جس کا اظہار اُن کی شاعری کے اُس حصّے میں ہوتا ہے جس میں صرف محبوب کے بچھڑ جانے کا غم نہیں بلکہ پوری سلطنت کے بکھر جانے کا غم شامل ہے۔ ایسا غم جس میں غمِ عشق، غمِ روزگار اور زندگی کے دوسرے چھوٹے بڑے غم گردِ کارواں کی طرح ساتھ چلتے ہیں۔ اس کرب سے ظفؔر کا وہ مخصوص لحن پیدا ہوتا ہے جس میں ایک جلنے سلگنے والی کیفیت اور ایک ایسی آگ ہے جو اس کے وجود کو پھونکے ڈالتی ہے۔''

'ظفؔر کا کرب' ایک ایسے فرد کا کرب ہے جسے اپنے منظر و پس منظر سے ہر پل نبرد آزماں ہونا پڑتا ہے۔ ماضی کی یادیں اُسے کچوکے لگاتی ہیں، حال اپنے شکنجے میں کستا چلا جاتا ہے اور مستقبل کی غیر یقینی کیفیت کا احساس شدید ہوتا جاتا ہے۔ اس مثلث کا ماحصل دلی کیفیات و احساسات کا اظہار ہے جو اِس نام نہاد بادشاہ کی شاعری میں

ڈھلتا رہتا ہے۔ اسی لیے ان کے کلام میں اُس ٹوٹی ہوئی شخصیت کی لرزتی ہوئی آواز سنائی دیتی ہے جس نے زندگی کے ہر موڑ پر شکست کھائی ہے۔ اشعار میں محض اُن کی زندگی کا کرب ہی نہیں بلکہ اُس دور کی ذہنی بے چینی اور جذباتی نا آسودگی بھی جھلکتی ہے ۔

اے اسیرو اب نہ پر میں طاقتِ پرواز ہے
کیا کروگے تم نکل کر دام سے ، بیٹھے رہو

○

جہاں میں اور تو ڈرتے ہیں غیر سے لیکن
ظفر رہے ہے مجھے اپنے آشنا کا خوف

○

جو اس کی جان پہ گزرے ہے وہ ہی جانے
خدا کسی کو جہاں میں کسی کے بس نہ کرے

○

یا مجھے افسر شاہانہ بنایا ہوتا
یا مرا تاج گدایانہ بنایا ہوتا

○

جس کو حالِ پُر درد سناتے ہم ہیں
آپ بھی روتے ہیں اوروں کو رلاتے ہم ہیں

سادہ، صاف اور بامحاورہ زبان پر انھیں ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ اپنے ہر تجربے اور مشاہدے کو بآسانی بیان کردیتے ہیں۔

(ii)

مورخین کا اس پر اتفاق ہے کہ اس صوفی مزاج شاعر کو شہنشاہ ہونے کی خواہش نہیں تھی تاہم وہ ہندوستان کو آزاد ضرور دیکھنا چاہتا تھا۔ راجستھان کے

راجاؤں کو جو خطوط لکھے تھے ان میں اس نے واضح کر دیا تھا کہ ''یہ کوئی ضروری نہیں ہے کہ میں ہی ہندوستان کے تخت پر بیٹھوں''۔ یہ بات اہم اور قابلِ توجہ ہے کہ انگریزوں کی پھوٹ ڈالنے والی پالیسی کے فروغ کے باوجود تمام رجواڑوں نے دہلی کی برتری کو مانتے ہوئے، بے یار و مددگار آخری مغل تاجدار کا احترام کیا اور اسے اپنا سپہ سالار اور بادشاہ تسلیم کیا۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ہمارے رہبروں کا مقصد مختلف علاقوں اور گروہوں میں بٹی ہوئی قوتوں کو یکجا کرنا تھا کہ ایک پرچم تلے جمع ہو کر انگریزوں سے نجات حاصل کی جا سکے۔ اس کے لیے معتبر ترین شخصیت بہادر شاہ ظفر کی اور مقام دلّی کا لال قلعہ قرار پایا تھا کیونکہ اِس مرکز سے نکل کر انقلابی سارے ہندوستان میں پھیل سکتے تھے اور اپنے ملک کو فرنگیوں سے آزاد کرا سکتے تھے۔ وہ اس بات کو نہیں بھولے تھے کہ مئی ۱۷۵۷ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے تاجروں نے کس طرح بنگال کے حکمراں نواب سراج الدولہ کو دھوکے سے شکست دی اور پھر آہستہ آہستہ بقیہ ملک پر قابض ہونے کے بہانے تلاش کرتے رہے۔

ملک کی بگڑتی ہوئی معاشی اور معاشرتی صورت حال اور انگریزوں کے ذلت آمیز رویے کو سمجھتے ہوئے متعدد تنظیمیں وجود میں آکر آزادی کے لیے سرگرمِ عمل ہو چکی تھیں جن کا سلسلہ ہم ایک طرف راجہ رام موہن رائے، کشیپ چندر سین، گوبند رانا ڈے، سوامی دیانند، سوامی وویکانند وغیرہ سے جوڑ سکتے ہیں تو دوسری طرف شاہ ولی اللہ، شاہ عبدالعزیز، سید احمد شہید کے ساتھ ساتھ مجنوں شاہ کی فقیری، کرم شاہ کی پاگل پنتھی، حاجی شریعت اللہ کی فرائضی اور تیتو میر کی تحریک سے بھی منسلک کر سکتے ہیں جنھوں نے ہندوستانیوں کو یکجا اور اُنھیں فعال بنانے کے جتن کیے اور پھر اُن کے جانشینوں نے انگریزوں کے خلاف محاذ کھولے۔ جسٹس میکارتھی ''ہمارے اپنے عہد کی مختصر تاریخ'' میں لکھتے ہیں:

> ''حقیقت یہ تھی کہ برعظیم ہندوستان کے شمالی اور شمال مغرب کے علاقوں میں انگریزی اقتدار کے خلاف دیسی اقوام میں

بغاوت کے جذبات موجود نہیں تھے۔ یہ محض فوجی بغاوت نہیں تھی، یہ بغاوت ہندوستان پر انگریزوں کے قبضے کے خلاف، فوجی شکوہ شکایت، قومی تنفر اور مذہبی شدت پسندی کا مرکب تھی۔ اس بغاوت میں دیسی شہزادے اور دیسی سپاہ سب شریک تھے۔ اس بغاوت میں مسلمان اور ہندو، اپنے قدیم مذہبی اختلافات کو بھلا کر، عیسائیوں کے خلاف کمر بستہ ہو گئے تھے۔''

(A Short History of our own times, Justice MC Carthy, P.170, London 1883)

سو سال تک مسلسل ظلم سہتے سہتے ہم وطنوں کے صبر کا پیمانہ بھر گیا تھا اور پھر منگل پانڈے جیسے جانباز سپاہیوں کی شہادت نے ہندوستانیوں کو غلامی کا احساس دلا دیا تھا۔ اس طرح ملک میں انگریزوں کے خلاف جو چنگاری سلگ رہی تی وہ ۱۸۵۷ء میں بھڑک کر شعلوں میں تبدیل ہو گئی۔ ۳۱/ مئی ۱۸۵۷ء بروز اتوار، بغاوت کا دن مقرر ہوا۔ لیکن اتفاق کہ ۹/ مئی کو میرٹھ میں فوجیوں نے چربی والے کارتوس استعمال کرنے سے انکار کر دیا، اور اگلے دن بغاوت کر دی گئی۔ جوش میں بھرے ہوئے سپاہی ۱۱/ مئی کو میرٹھ سے دہلی پہنچے اور ۱۲/ مئی کو انھوں نے بہادر شاہ ظفر کی بادشاہت کا اعلان کر دیا۔

۸۲ سال مغل تاجدار جو قلعہ معلیٰ تک محدود تھا سرفروشوں کی قیادت کے لیے باہر نکل آیا۔ نانا صاحب پیشوا، رانی لکشمی بائی، بیگم حضرت محل، تانتیہ ٹوپے، شہزادہ فیروز بخت، فیض اللہ خاں، عظیم اللہ خاں، کنور سنگھ، راجہ ہرنام سنگھ جیسے سرفروشوں نے آزادی کا پرچم بلند کر دیا۔ محمد بخت خاں روہیل کھنڈ سے پندرہ ہزار فوج لے کر ۲/ جولائی کو دلّی آ پہنچے اور اپنے ساتھ چار لاکھ روپے نقد بھی لائے۔ ان کی اولوالعزمی کو دیکھتے ہوئے بادشاہ نے ان کو دلّی کا گورنر مقرر کیا۔

انگریزوں کے پاس منظم فوج تھی۔ جدید سامان حرب تھا، مقامی جاسوسوں کی ایک بڑی تعداد تھی جبکہ جانبازوں میں کوئی نظم نہ تھا، جدید سامانِ حرب کا تو سوال ہی نہیں۔ باقاعدہ سامانِ جنگ کا بھی فقدان تھا۔ اُکسانے اور جوش میں آجانے کی وجہ سے منصوبے کے خلاف، وقت سے بہت پہلے ہی یہ مورچہ کھول دیا گیا تھا۔ ظاہر ہے ایسی صورت میں محض جذبات سے جو نتائج نکلنے چاہیے تھے وہ نکلے۔ ۱۹ر ستمبر کو پوری طرح دہلی کو گھیر لیا گیا۔ بقول ڈاکٹر دھرمیندر ناتھ اُس وقت کی دلّی گیارہ کلو میٹر کے رقبے میں پھیلی ہوئی تھی۔ شہر کے چاروں طرف تقریباً سات میٹر اونچی اور دو میٹر چوڑی فصیل تھی جس میں سات بڑے، چار چھوٹے دروازے اور دو کھڑکیاں تھیں۔ محاصرہ سے دو دن قبل بہادر شاہ ظفر ایک کشتی کے ذریعہ حضرت نظام الدین کی درگاہ پہنچے اور پھر مہرولی ہوتے ہوئے ہمایوں کے مقبرے میں مقیم ہو گئے۔ لیکن پل پل بدلتی ہوئی صورتِ حال کو دیکھتے ہوئے بخت خاں نے بہادر شاہ ظفر سے کہیں اور چلنے کی التجا کی۔ اُن کا کہنا تھا کہ دلّی گئی تو کیا ہوا، ابھی ہندوستان باقی ہے اور ہمارے حوصلے ٹوٹے نہیں ہیں۔ لیکن بادشاہ موقع کی نزاکت کو سمجھ چکے تھے۔ انھوں نے کہا:

> ''بہادر! مجھے تیری ہر بات پر یقین ہے۔ میں تیری ہر رائے کو دل سے پسند کرتا ہوں، مگر جسم کی قوت نے جواب دے دیا ہے، اس لیے میں اپنا معاملہ تقدیر کے حوالے کرتا ہوں۔ مجھ کو میرے حال پر چھوڑ دو اور بسم اللہ کرو۔ یہاں سے جاؤ اور کچھ کر کے دکھاؤ۔ میں نہ سہی، تم یا کوئی اور ہندوستان کی لاج رکھے۔''

(پرپورنا نند ورما۔ نیا دور، انقلاب نمبر ۱۸۵۷ء، ص ۴۰)

۲۰ر ستمبر کو ہمایوں کے مقبرے میں جہاں بہادر شاہ ظفر ٹھہرے ہوئے تھے، انھیں اور تین شہزادوں کو گرفتار کر کے حسین مرزا کے مکان میں قید کر دیا گیا اور پھر کیپٹن ہڈسن

نے خونی دروازے (فیروز شاہ کوٹلہ) کے نزدیک مرزا خضر سلطان، مرزا مغل اور ابو بکر کو تین تین گولیاں ماریں۔ اُن کے سر جُدا کر کے بادشاہ کے سامنے پیش کیے گئے، یہ کہتے ہوئے کہ کمپنی کی جانب سے آپ کی نذر ہیں جس پر بادشاہ نے کہا کہ مغل شہزادے اسی طرح اپنے بزرگوں کے سامنے سرخ رُو ہوتے ہیں۔

جنرل ولسن کے اشارے پر دہلی اور قرب و جوار میں قتلِ عام شروع ہوا۔ تین ماہ تک خون کی ہولی کھیلنے کے بعد انگریزوں نے بہادر شاہ پر غداری کا مقدمہ شروع کیا۔ الزامات اس طرح لگائے گئے تھے:

۱۔ محمد بخت خاں صوبیدار اور دوسرے افسروں کو حکومت کے خلاف بغاوت کرنے کی ترغیب دی۔

۲۔ مرزا مغل اور دوسرے سپاہیوں اور لوگوں کو حکومت کے خلاف جنگ کے لیے آمادہ کیا۔

۳۔ شاہ ایران سے سازش کی اور سرکار برطانیہ کو ختم کرنے کے لیے فوج اکٹھا کی۔

۴۔ باغی سپاہیوں کو یوروپین افسروں کو ہلاک کرنے کی ترغیب دی اور باغیوں کو انعامات سے نوازا۔

حالانکہ مدعی جانتا تھا کہ یہ سب لغو ہے، بہتان ہے پھر بھی ضمیر کی بیداری اور حب الوطنی کے جذبے کو کچلنے کے لیے تل کا پہاڑ تو بنانا ہی تھا۔

۲۷؍جنوری ۱۸۵۸ء کو مقدمہ کی پہلی پیشی ہوئی۔ وہ اُس وقت سخت بیمار تھے۔ مشکل سے چل پھر سکتے تھے۔ اُنھیں سہارا دے کر دیوانِ خاص میں لایا جاتا جہاں کبھی وہ خود مقدموں کے فیصلے کیا کرتے تھے لیکن اب یہاں وہ مجرم کی حیثیت سے حاضر ہوتے تھے۔ دو ماہ تک مقدمہ چلا۔ ۹؍ مارچ کو انھیں قصوروار ٹھہراتے ہوئے یہ حکم ہوا کہ انھیں پھانسی دینے کے بجائے جلاوطن کر کے قید میں رکھا جائے۔ ۷؍اکتوبر کو انھیں اوران کے خاندان کے پندرہ لوگوں کو بیل گاڑی میں بٹھا کر وطن

سے دور، بہت دور رنگون روانہ کر دیا گیا۔ اسلم پرویز نے اپنے تحقیقی مقالے میں لکھا ہے کہ قیدیوں کا یہ مختصر سا قافلہ الہ آباد، کلکتہ ہوتے ہوئے ۹ ردسمبر کو رنگون پہنچا جہاں اُنھیں خرچ کے لیے صرف گیارہ روپے روز دیے جاتے تھے۔ کاغذ اور قلم استعمال کرنے کی اجازت نہیں تھی۔ وہ اپنے دُکھ درد دیواروں پر کوئلے سے لکھا کرتے تھے جو اکثر اشعار کی شکل میں ہوا کرتے تھے۔ اِس انتہائی بے بسی کی حالت میں پانچ سال تک وہ اپنے وطن اور ہم وطنوں کو یاد کرتے رہے۔ آخر کار ہماری جنگِ آزادی کا یہ پہلا سپہ سالار ۷ رنومبر ۱۸۶۲ء کو، جمعہ کے دن، ۸۷ سال کی عمر میں اِس دنیا سے رُخصت ہو گیا، اِس غم کے ساتھ کہ وطن کی آزادی کے جذبے کو لیے ہوئے نہ جانے کتنے جاں نثار، خاکِ ہند پر نثار ہو گئے۔ جھانسی کی رانی شہید ہو گئی۔ نانا صاحب اور بیگم حضرت محل نیپال چلے گئے۔ تانتیا ٹوپے گرفتار ہوئے اور پھر پھانسی پر چڑھا دیئے گئے۔ وہ ضعیف و نحیف بادشاہ اس معنی میں بدنصیب بھی قرار دیا جا سکتا ہے کہ سیاسی سطح پر ہی نہیں بلکہ ادبی سطح پر بھی اس کی شخصیت کو مجروح کرنے کی کوشش کی گئی اور اُسے وطن عزیز میں دفن کے لیے دو گز زمین بھی نہ مل سکی لیکن اُس نے ہندوستانیوں کے دل میں جو جذبۂ ایثار، وطن کی خاطر مذہبی اتحاد اور حُریت کا نورانی چراغ روشن کر دیا تھا اُس کی لَو تیز ہوتی گئی۔ وہ مجاہدین کے لیے رہبر اور رہنما بن گیا اور ادب پاروں میں اِس کے کمالات نے ہیرو کی شکل اختیار کر لی۔ سرسید اور ان کے رفقاء کے علاوہ مرزا غالب نے بھی اپنے اشعار اور خطوط میں اِس مجاہد کا ذکر کیا ہے۔ قرۃ العین حیدر جنھوں نے ''گردشِ رنگِ چمن'' میں انسانی پسپائی اور ہزیمت کو موضوع بنایا ہے وہ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے اِس سورما کا ذکر کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

> ''پھر ہم بادشاہ بہادر شاہ ظفر کے مزار پر گئے۔ وہاں اُن کے پڑ پوتے شہزادہ سکندر بخت نہایت خستہ حال مجاور بنے بیٹھے تھے، ایک آدمی نذرِ نیاز کی روٹیاں لایا، وہ نوش کرنے میں مشغول ہو

گئے۔ ممتا نے بچشم نم اُن کو صاحب عالم کہہ کر مخاطب کیا اور نذر پیش کی۔''
(ص ۲۸۰)

ناصر نذیر فراق، خواجہ حسن نظامی اور راشد الخیری سے لے کر قاضی عبدالستار، مرزا حامد بیگ، شمس الرحمن فاروقی اور نورالحسنین تک کے افسانوی ادب میں یہ آخری مغل تاجدار اپنی تمام تر صفات کے ساتھ موجود ہے۔ پہلی جنگِ آزادی کے اس ہیرو کو میں نے اپنے اس مضمون کا موضوع بنا کر خراج عقیدت پیش کرنے کی کوشش کی ہے جو ہندو مسلم اتحاد کی نشانی کے طور پر اُبھرنے والا ہندوستان کا پہلا سپہ سالار تھا جسے روہیلوں، بندیلوں، جاٹوں، مرہٹوں اور راجپوتوں، سبھی نے مل کر ملک کا بادشاہ تسلیم کر لیا تھا۔

OO

انسانیت کے پیروکار: خسرؔو اور کبیرؔ

(ایک مطالعہ)

دین و دُنیا کی کشاکش نے انسان میں زندگی کے اصل مقصد کو جاننے کے تجسّس کو تیز کیا ہے۔ یہ گرید عوام و خواص، ہندو مسلمان دونوں میں رہی ہے اور جب دونوں دھرموں کے ماننے والوں نے کسی ایک مرکز پر توجہ دی ہے تو وہ مرکز انسانیت کا رہا ہے۔ اِسی محور نے کثرت میں وحدت کا تصور دیا ہے۔ ملی جلی تہذیب کو فوقیت دی ہے اور مساوات کے جذبے کو اُبھارا ہے۔

ہمارے ملک میں آریوں کی آمد سے عقائد، افکار، خیالات، نظریات، رسم و رواج میں ٹکراؤ آیا ہے۔ یہ ٹکراؤ آریاؤں اور دراوڑوں کا ہو، بودھ، جین، برہمن کا یا پھر ہندو، مسلمان کا--- لیکن اِسی ٹکراؤ نے مفاہمت اور یگانگت کی راہ بھی نکالی ہے۔ انسانی محبت، رواداری اور بھائی چارے کو فروغ دیا ہے۔

جب جب قومیں غرور، تعصب، تنگ نظری اور تفریق کا شکار ہوئی ہیں تب تب مفکر، مصلح، رہبر کی ضرورت پیش آئی ہے۔ ماضی بعید میں خسرؔو اور کبیرؔ اس کی اہم مثال ہیں جنھوں نے نہایت مستحکم انداز میں نہ صرف مذکورۂ بالا نکات پر سوالات اُٹھائے ہیں بلکہ انوکھے دلائل بھی پیش کیے ہیں۔ آیئے پہلے امیر خسرو کا مطالعہ

کرتے ہیں۔

خواجہ ابوالحسن یمین الدین خسرو اپنی آفاقی تعلیمات کی بنا پر حضرت امیر خسرو کے نام سے مشہور ہوئے۔ بیشتر محققین اِس پر متفق ہیں کہ وہ ۱۲۵۳ء میں اُتر پردیش میں آگرہ کمشنری کے ضلع ایٹہ کے مومن پور عُرف پٹیالی میں پیدا ہوئے۔ یہ زمانہ سلطان ناصر الدین محمود کا تھا۔ آپ شیخ سعدی اور حضرت نظام الدین اولیا کے معاصر مگر عمر میں ان سے چھوٹے تھے۔ بچپن میں ہی دہلی آگئے اور آخر عمر تک دہلی میں رہے۔ انھوں نے اپنی بہتر سالہ زندگی میں گیارہ بادشاہوں کا زمانہ دیکھا۔ سات سلاطین کے یہاں ذمہ دار عہدوں پر فائز رہے۔ والد تُرک نسل اور ماں ہندوستانی تھیں اس لیے تُرکی اور فارسی کے علاوہ مغربی ہندی بھی اُن کی مادری زبان تھی۔ شعر و ادب اور موسیقی سے لگاؤ تھا۔ سلاطین و امرا کی صحبت اور محبوب الٰہی کی قربت نے اُن کی شخصیت کو عہد ساز بنا دیا تھا۔ امیر خسرو کو اپنے پیر و مرشد حضرت نظام الدین اولیا سے بے پناہ لگاؤ تھا۔ اُن کے وصال کے چھ ماہ بعد ہی ۱۳۲۵ء میں آپ کا بھی انتقال ہو گیا۔

مثنوی، غزل، قصیدہ کے علاوہ امیر خسرو کے دوہے اور پہیلیاں بھی بے حد مشہور ہیں اور نہ جانے کتنی تخلیقات اُن کے نام سے منسوب ہیں۔ انھوں نے اپنے عہد کے اہم واقعات اور بیشتر فتوحات کو نظم کیا ہے۔ اُن کے اشعار کی تعداد لاکھوں میں ہے۔ نثر میں اُن کی اٹھارہ کتابیں ہیں۔ انشائیہ انداز مگر خطوط کی شکل میں لکھی ہوئی ''اعجازِ خسروی'' اپنے نام کی غماز ہے۔ نثار احمد فاروقی کے مطابق:

> ''اس کتاب میں انھوں نے موسیقی کے رموز و نکات پر جو کچھ لکھا ہے وہ فارسی زبان میں کسی ہندوستانی کے قلم سے موسیقی کے موضوع پر لکھی ہوئی پہلی دستاویز ہے۔''
>
> (آج کل، دہلی، جنوری ۲۰۰۳ء)

امیر خسرو نے علاء الدین خلجی اور ملک کافور کی مہمات اور اپنے پیر و مرشد کے

ارشادات کو بھی نثری پیرہن مہیا کیا ہے۔ قصہ چہار درویش کو اُن کے نام کی نسبت مل جانے کی وجہ سے یہ قصہ امر ہو گیا ہے۔

امیر خسرو کے عہد سے ہند ایرانی تہذیب کو فروغ ملا ہے۔ اُن کے نظریۂ حیات و کائنات میں قرآن و حدیث کی تعلیمات کے ساتھ بھگوت گیتا، رامائن اور مقامی صوفی سنتوں کے اثرات بھی شامل ہیں۔ چونکہ برج بھاشا کے علاقہ میں آنکھ کھولی اس لیے کرشن بھگتی سے بخوبی واقف تھے۔ دو سال اودھ میں گزارے اِس لیے رام بھگتی سے بھی ناواقف نہیں تھے۔ ۱۲۸۵ء میں وہ منگول حملہ سے اپنے ملک کو بچانے کے لیے پنجاب (لاہور) میں سلطان محمود کے ساتھ تھے۔ سلطان شہید ہوا، خسرو دریائے راوی کے کنارے گرفتار ہوئے۔ کافی صعوبتیں برداشت کرنے کے بعد رہائی نصیب ہوئی۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ چنگیز خاں کی تباہیوں اور بربادیوں کے اثرات نے ان کو حقائق و معارف کی طرف ملتفت کیا، حیات انسانی کی اہمیت کا احساس دلایا۔

فارسی اور اردو کے تمام بڑے ادیب، مورخ اور نقاد امیر خسرو کی شخصیت اور فن کے مداح ہیں اور اس پر بھی متفق ہیں کہ انھوں نے فارسی اور مغربی ہند کی بھاشا کھڑی بولی کی آمیزش سے ایک نئی زبان اور نئے تمدنی ذوق کو فروغ دیا۔ ملی جُلی زبان میں شاعری کی بنیاد رکھی اور موسیقی کی ایک نئی لَے، ہند ایرانی سے پیدا کی۔ انھوں نے نہایت فراخ دلی سے امراو سلاطین کے دربار میں ہندوستانیوں کی ذہانت، علمی استعداد، محبت، مروت اور شرافت کی تعریف کی۔ ان کو ہندوستان کے محلوں، میناروں، مرغزاروں، سبزہ زاروں سے جو اُنس، شیفتگی اور وارفتگی رہی ہے اُس کو ضیاء الدین برنی سے لے کر پروفیسر وحید مرزا تک نے مختلف زاویوں سے پیش کیا ہے۔ وہ مقامی باشندوں کے اوصاف خصوصاً وفاداری، وحدانیت اور علوم و فنون سے بے پناہ رغبت کو اُجاگر کرتے ہیں اور سنسکرت زبان کے ادبی و شعری کمالات کو قدر کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔

امیر خسرو کی بیشتر تخلیقات کو اردو کے قالب میں ڈھالا جا چکا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی فارسی اور ہندوی شاعری میں ہندوستانی تہذیب و ثقافت اور معاشرے کے مختلف پہلوؤں کو پہلی بار فنکارانہ طور پر پیش کیا گیا ہے۔ انھوں نے مشترکہ زبان اور شعر و ادب کی تخلیق کرتے ہوئے گنگا جمنی تہذیب کو فروغ دیا۔ اور ہندوستان کی فضا، آب و ہوا، چرند و پرند، حیوانات و نباتات، شہر، قصبات، موسموں سے وابستہ تیوہار، رقص و موسیقی کا ذکر نہایت والہانہ جوش سے کیا ہے اور بہت سے ایسے الفاظ کو ادب کا جامہ پہنایا ہے جو اُن کے کلام میں رچ بس کر ایک نئی زبان کا حصہ بن گئے ہیں مثلاً چراغ، دیا، آئینہ، کاجل، دانت کی مسّی، کنٹھا، ہار، انگیا، دھوپ، قینچی، بئے کا گھونسلہ، نیم کی نبولی، آری، موری، ناؤ، چوکی وغیرہ۔ اسی طرح اُنھیں پھلوں میں انگور، سنترہ، کیلا، آم، خربوزہ حتیٰ کہ پان بھی بے حد پسند تھے۔ پھولوں میں مولسری، چمپا، جوہی، کیوڑا، سوسن، بیلا، لالہ، ڈھاک، سیوتی اور گیندا وغیرہ۔ خوشبوجات میں صندل، عود، لوبان، عنبر، کافور اور چرند و پرند میں طوطا، مینا، کوا، مور، بگلہ، ہاتھی، بندر کا ذکر انھوں نے اپنی تخلیقات میں بار بار کیا ہے۔

وطن کی محبت کو انھوں نے مختلف زاویوں سے شعری قالب میں ڈھالا ہے اور یہ واضح کیا ہے کہ جس کو جتنی اپنے ملک سے محبت ہوگی وہ اُتنا ہی سچا اور پکا وطن دوست ہوگا۔ انھوں نے موقع موقع پر سلاطین و امرا کو مشورہ دیا ہے کہ حکومت کی بنیاد بلا تفریق مذہب و ملت، محبت و ہمدردی، انصاف و ایمانداری پر ہو، اور اگر تم طاقت ور بننا چاہتے ہو تو تمھیں اپنی رعایا کے ساتھ اچھا سلوک کرنا چاہیے۔ وہ نفس کو سب سے بڑا دشمن مانتے ہوئے نفس امارہ کو ختم کرنے کی تلقین کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ہم چاہے جتنا سر اٹھا کر چلیں، فخر و غرور سے اترائیں مگر ایک دن خاک میں مل جانا اور پیروں کی دھول بن جانا ہے تو پھر کیوں نہ ہم زندگی ہی میں خاکسار بن کر رہیں۔

خاکساری کے اس درس کے لیے انھوں نے سلاطین اور صوفیاء کرام کے

ارشادات کو مذہب کی کسوٹی پر پرکھا، اور اُس کی اصل روح کو اُبھارتے ہوئے جزوی اختلافات کو ختم کرنے کے جتن کیے۔ اتحاد اور انسانیت کے اعلیٰ تصور کو پیش کیا۔ مقامی زبان، بولی، لب ولہجہ، لباس، وضع قطع کو اختیار کرتے ہوئے امیر خسرو ہندوستانی فضا میں گھل مل گئے۔ اُن کے اِس مثبت پہلو کے شاندار نتائج تقریباً سو سال بعد سنت کبیر کی شکل میں نمودار ہوئے۔ اِس طرح ہمارے ملک میں ایک نئی تہذیب کی بنیاد پڑی جسے ہم گنگا جمنی تہذیب کہتے ہیں۔

جدید تحقیق کے مطابق کبیر ۱۳۹۷ء میں شِو پوری، کاشی کے لہر تارا میں پیدا ہوئے۔ یہ سال نہایت افراتفری کا تھا۔ چند ماہ بعد ہی تیمور لنگ نے ہندوستان پر حملہ کیا اور دلّی فتح کرلی، جس کی گونج بنارس تک سنائی دی تھی۔ بہت دنوں تک حالات ابتر رہے۔ رفتہ رفتہ لودی خاندان کی کاوشوں سے معمول پر آئے مگر زیریں لہریں یہ بھی ثابت کرتی ہیں کہ یہ استحکام کبیر کی پیدائش کی برکتوں کی بدولت نصیب ہوا۔ اُن کے ورود کے تعلق سے کبیر پنتھی کتابوں میں کئی کہانیاں درج ہیں لیکن اِس پر بھی اتفاق کرتے ہیں کہ کبیر کی پرورش نورالدین عُرف نیرو اور اُس کی بیوی نعیمہ عُرف نیما نے کی۔ شروع شروع میں کبیر بُنائی کے کام میں نیرو کی مدد کرتے، بُنا ہوا کپڑا بازار بیچنے جاتے اور گھر گرہستی کو دیکھتے تھے۔ یہ قصہ بھی مشہور ہے کہ لوئی یا دھنیا نام کی عورت سے اُن کی شادی ہوئی، کمال اور کمالی بچے ہوئے۔ اِس سے غرض نہیں کہ انھوں نے ازدواجی زندگی گزاری یا برہمچاری۔ اہمیت اِس بات کی ہے کہ انھوں نے ہوش سنبھالتے ہی محبت، انسانیت اور مساوات کا سبق پڑھا۔ یہ سبق انھوں نے سوامی رامانند سے حاصل کیا ہو یا جھانسی کے پیر تقی سے یا پھر سادھو، سنتوں، جوگیوں اور فقیروں کی سنگت سے۔ غور طلب یہ ہے کہ مسلم خاندان میں پرورش پانے کے باوجود کبیر بچپن سے رام، گووند اور ہری کا نام پسند کرتے تھے۔ تصور کیجئے اُس سلطانی عہد کے جاہ وجلال، آداب اور رسم ورواج کا، پھر محنت کش طبقے کے گھریلو ماحول کا۔ قرب وجوار کی یلغار میں کس ذہنی کرب میں نیرو اور نیما نے

اپنے بچے کو پروان چڑھایا ہوگا، اُسے آزاد اور کھلی فضا دی ہوگی؟ اور کس طرح بے باکانہ انداز میں وہ بچہ الزامات کی تردید کرتے ہوئے اپنی دانش مندی کا لوہا منواتا ہوگا؟

متوسط اور نچلے متوسط طبقے میں پروان چڑھنے والا یہ بچہ سنت کبیر کے نام سے، ایک منفرد انقلابی کی شکل میں ہندوستانی معاشرے میں نمودار ہوتا ہے جس کا مذہب عشق ہے، انسانیت ہے۔ وہ ذات پات، ادنیٰ و اعلیٰ کی تخصیص کے خلاف ہے۔ اپنے عہد میں رائج حکایتوں، روایتوں اور اُپدیشوں کی روح کو سمجھتے ہوئے علم و عمل، بھکتی اور محبت کے عناصر کو جمع کر کے شعری پیرہن عطا کرتا ہے اور معاشرے میں ایک نئی فکر کا موجد قرار پاتا ہے۔

صوفی منش کبیر کی شخصیت کی اُٹھان میں معاشرتی پس منظر اور اُن کی نجی زندگی کے تضاد کا اہم رول رہا ہے۔ مختلف اور متضاد افکار اور فلسفیانہ خیالات نے انھیں فرقہ وارانہ ہم آہنگی کی زندہ مثال بنادی تھی۔ انھوں نے جہاں اپنے عہد کی اندھی عقیدت مندی، توہم پرستی، رسم و رواج، ذات پات وغیرہ پر سخت تنقید کی ہے وہیں اپنے اکھڑ مزاج اور اظہار کی سادگی سے انسانی بھائی چارے کی ایک نئی راہ بھی دریافت کی ہے جس پر چلنے کی آج ہم ہندوستانیوں کو بے حد ضرورت محسوس ہو رہی ہے اور شائد اب یہی راہ امن و آشتی کی ہے۔ چھ سو سال گزر جانے کے بعد بھی کبیر کی شخصیت ایک انقلابی مفکر، ایک بڑے مصلح قوم اور انوکھی صلاحیت کے مالک کی ہے جنھوں نے مذہب کے ٹھیکیداروں کو پھٹکار لگائی، محبت کی تبلیغ کی اور انسانیت کو ایک نئی جہت بخشی۔ انھوں نے بظاہر ایک شاعر، سنت یا فقیر کی شکل میں اپنے پُر آشوب عہد کے سامنے مضبوطی سے کھڑے ہو کر مذہب، معاشرے اور ادب کے میدان میں انقلاب برپا کردیا۔

کبیر سر سے پاؤں تک مست مولا، مزاج کے پھکڑ، عادت سے اکھڑ، مُرید کے سامنے معصوم، دل کے صاف، اندر سے نرم، باہر سے سخت تھے۔ وہ کہتے

کہ جب دُنیا ایک ہے تو اُس کے پالن ہار دو کیسے ہو سکتے ہیں۔ رام و رحیم، حضرت اور ہری کے نام ہم نے رکھ لیے ہیں۔ ایک نماز پر اصرار کرتا ہے تو دوسرا پوجا پر۔ برہما کہیے یا آدم۔ ہندو وید پڑھتے ہیں اور مسلمان قرآن۔ نام الگ ہیں لیکن سب ایک ہی مٹی کے برتن یا سونے کے بنے ہوئے مختلف زیور ہیں۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ مالک تک پہنچنے کی راہیں جُدا ہیں مگر منزل تو سب کی ایک ہی ہے۔ جو بھٹکا اُسے نہ رام ملا نہ رحیم۔

کبیرؔ نے اپنے کلام میں اِس کا بار بار اعتراف کیا ہے کہ نہ میں آستک ہوں نہ ناستک۔ نہ مسلمان ہوں نہ ہندو۔ نہ میں نوکر ہوں نہ مالک۔ نہ میں قید میں ہوں نہ آزاد۔ نہ میں کسی سے الگ ہوں اور نہ کسی جیسا۔ میں تو فقط پانچ اجزا — آگ، پانی، مٹی، ہوا اور آکاش کا بنا ہوا ایک پتلا ہوں جس کے اندر، روح کہیں کھیل رہی ہے اور اِس کھیل میں سب کیا دھرا ہمارے اپنے اعمال کا ہے۔ یہ نکتہ جو سمجھ گیا وہی سچا اور نیک انسان ہے۔ وہ اِس جانب بھی توجہ دلاتے ہیں کہ اے انسان تو اپنے سائیں، صاحب یا رب کو کہاں ڈھونڈ رہا ہے؟ نہ وہ پُورب میں ہے نہ پچھّم میں، نہ وہ مسجد میں ہے نہ مندر میں، نہ کعبے میں نہ کیلاش میں۔ وہ تو بالکل تیرے پاس، رگِ گلو سے قریب ہے۔ تو اُسے اپنے اندر جھانک کر تو دیکھ — وہ تجھ میں، مجھ میں — ہم سب میں بستا ہے۔

اے سنتوں! سُنو، یہ دُنیا دھوکے میں پڑی ہوئی، اُسے کھوج رہی ہے جو اُس کے اندر موجود ہے --- کبیرؔ موٹی موٹی کتابوں سے حاصل ہونے والے اُس علم کو بے کار سمجھتے ہیں جو انسان کو عرفاتِ ذات سے دور کر کے مغرور بنا دیتا ہے۔ وہ تو بس ڈھائی آکھر (اچھر) والے پریم کو ہی علوم و فنون پر فوقیت اور فضیلت دیتے ہیں۔ علم و عمل پر اُن کا یہ اعتبار و اعتماد ہی تمام مکروہات و رسومات سے بلند نظر آتا ہے۔

کُلیاتِ خسرو اور کبیرؔ گرنتھاولی کے مطالعہ سے جو نتائج نکلتے ہیں اُن کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ خسرو پہلا شاعر ہے جس نے کھڑی بولی، برج اور اودھی

کی لسانی اور معاشرتی تہذیب کو یکجا کرنے کے جتن کیے ہیں اور کبیر نے بھوجپوری کی آمیزش سے اِس جتن کو ادبی زبان کی جانب گامزن کیا ہے یعنی لسانی اختلاط کی بنا پر نئی زبان کا جو ابتدائی ہیولی خسرو کے یہاں نمودار ہوا، اُس کی مستحکم شکل کبیر کے کلام میں دستیاب ہوتی ہے۔ کبیر کے یہاں سیاہی، کاغذ اور قلم کے استعمال پر کوئی اصرار نہیں ہے۔ خسرو نے اپنے مطالعے، مشاہدے اور محبوب الٰہی کے کرم سے زندگی کے حساس اور نازک مسائل پر توجہ دی ہے۔ کبیر کا چیزوں کو سمجھنے اور پرکھنے کا اپنا الگ طریقہ اور گتھیوں کو سلجھانے کا نرالا ڈھنگ تھا۔ انھوں نے سنتوں کی سنگت میں رہ کر محنت و مشقت، سادگی اور ترکِ دنیا پر زور دیا ہے۔ خسرو نے صوفیا کے فیضان سے سرشار ہو کر دُنیا کی بے ثباتی کو اُجاگر کیا ہے۔

خسرو سلطنت کے وفادار، بہی خواہ بلکہ ظاہری طور پر اقتدار سے وابستہ رہے۔ کبیر اس کے برعکس، زمینی حقائق سے جُڑے ہوئے، مذہب عشق کے مبلغ بنے رہے۔ خسرو کے یہاں اہل و عیال سے دلچسپی ہے، کبیر کے یہاں خانگی زندگی سے بے گانگی۔ خسرو ہند اسلامی تہذیب کے نمائندہ ہیں جبکہ کبیر گنگا جمنی تہذیب کا انتہائی معتبر نام ہے۔ خسرو مذہب پر قائم رہتے ہوئے انسانی فلاح و بہبود کی بات کرتے ہیں۔ کبیر ایک طرح سے دونوں مذاہب سے دُوری اختیار کرتے ہوئے درمیانی راہ کی تعلیم دیتے ہیں۔

غور کریں تو تیرہویں اور چودھویں صدی عیسوی صوفیانہ مسلک کی ہدایات سے فیض یاب ہو رہی تھی اس لیے خسرو کا منظر و پس منظر صوفیانہ تصورات پر مبنی ہے۔ کبیر کا عہد بھکتی اور پریم کی آوازوں سے گونج رہا تھا اس لیے اُن کی فکر کا منظر و پس منظر مکمل طور پر ہندوستانی ہے۔ خسرو نے شہر اور قصبہ کی زندگی کی سطح پر حیات انسانی کے حساس اور نازک مسائل بیان کیے ہیں۔ کبیر نے گاؤں اور قصبہ کی سیدھی سادی زندگی میں اچھائیوں اور بُرائیوں کا ذکر عوامی لب و لہجہ میں کیا ہے۔

بہر حال دونوں بشر دوست تھے۔ اس لیے اُن کا خط اشتراک انسانی محبت

اور اُس کی عظمت ہے۔ دونوں فطرت کے پرستار ہیں۔ دونوں کے کلام میں مناظر قدرت کے ڈھیروں عناصر ہیں۔ دونوں کی زبان عوام تک اپنا روحانی پیغام پہنچانے کا وسیلہ تھی اس لیے خسرو اور کبیر دونوں نے مشابہت اور مفاہمت کی راہ تلاش کی، تضادات اور اختلافات کو کم کیا ہے۔ اہنکار کی دیوار کو توڑنے کی تلقین کی ہے۔ دونوں نے جو نغمہ الاپا ہے وہ وطن سے محبت، بغض وعناد سے نفرت، فراخ دلی اور وسیع القلبی کا ہے۔ دونوں کا مرکزی محور یہ ہے کہ جس زمین پر ایک ساتھ جینا مرنا ہے اُس کی ہر چیز کو محبوب سمجھیں، نہ صرف اشرف المخلوقات بلکہ چرند و پرند کے ساتھ بھی محبت والفت سے پیش آئیں۔ دونوں کے آفاقی پیغام ہر طرح کے مذہبی و لسانی تعصبات، ذاتی مفادات اور سیاسی مصلحتوں سے پاک ہیں بلکہ انھوں نے ویدوں کے تصور وحدانیت کو نمایاں کرتے ہوئے اُسے مسلم وحدانیت کے قریب لانے کی سعی کی ہے اور اِس شعوری کاوش کے جواز کے مظاہر بھی تلاش کیے ہیں۔ چونکہ دونوں نے ہی انسانی تہذیب اور نظام ہستی کا مطالعہ کیا اور اپنے اپنے انداز میں اپنے افکار کی ترجمانی کی اِس لیے دونوں اپنے اپنے عہد کے رہبر ہیں۔ اِسی لیے دونوں کی تخلیقات میں اُن کا عہد بول رہا ہے، زندگی کو پُر امن اور خوشگوار بنانے کی بشارت دے رہا ہے۔

آج جب کہ فرقہ پرستی اور دہشت گردی ایک خوفناک دیو کی طرح ہم پر مسلط ہے۔ ذات پات اور مذہب کے نام پر سبز باغ دکھائے جا رہے ہیں۔ بے ایمانی اور رشوت کا دائرہ بڑھتا ہی چلا جا رہا ہے تو خسرو اور کبیر جیسے بے لوث محب وطن کی اہمیت اور افادیت اور بھی بڑھ جاتی ہے کیونکہ بے پناہ دُنیاوی نعمتوں سے مالا مال ہونے کے باوجود عصرِ حاضر کا انسان اندر سے اپنے کو کھوکھلا محسوس کر رہا ہے۔ تناؤ بھری زندگی میں کلیات خسرو اور کبیر گرنتھاولی مینارۂ نور کی طرح ہیں جو ہمیں صحیح سمت لے جا سکتے ہیں۔

اردو غزل: اعجاز و اعتبار

غزل اردو شاعری کی محبوب ترین صنف ہے جو ہر دور میں سرتاج سخن رہی ہے۔ گرچہ اردو غزل نے فارسی غزل کی کوکھ سے جنم لیا لیکن یہ بھی مسلمہ حقیقت ہے کہ یہ صنف عربی کے قصیدے کی تشبیب کو الگ کر کے حسن و عشق کے واردات و تجربات کی آئینہ داری کے لیے مختص کی گئی۔ اصطلاحی طور پر قصیدے کا حصہ تشبیب ایسے اشعار پر مشتمل ہوتا جن میں شاعر مدح سے پہلے حسن و عشق، فطرت کے مناظر و مظاہر کے تجربات و مشاہدات و محسوسات کی آئینہ داری کے بعد ہی موضوع سے گریز کر کے مدح کی طرف رجوع ہوتا۔ جب ایران میں شعر گوئی کا آغاز ہوا تو فارسی شاعری نے عربی شعری جمالیات سے متاثر ہو کر تشبیب کے حصے کو غزل کا نام دے کر بام عروج پر پہنچایا۔ جب اس صنف سخن نے سرزمین ایران سے نکل کر ہندوستان کی زمین پر قدم رکھا تو یہ صنف ہماری تہذیبی، فکری اور جذباتی زندگی کا حصہ بن گئی اور اس نے ایک طرف عہد بہ عہد کے تہذیبی ارتقاء اور ثقافتی نشو و نما کی آئینہ داری، ہماری انفرادی اور اجتماعی زندگی کے نشیب و فراز کی ترجمانی کی تو دوسری طرف یہاں کی فکری، مذہبی، تہذیبی روایتوں کے ساتھ ساتھ ہر عہد کی زندگی اور اس کی پیچیدگیوں کی عکاسی بھی کی۔ اس کے علاوہ سیاسی تحریکات اور مشترکہ ہندوستانی جمالیات کو اپنے دامن میں سمیٹتے ہوئے دوسری صنف سخن کے مقابلے میں اسے زیادہ معروضیت کے ساتھ پیش کیا۔

غزل کے لغوی معنی ہوتے ہیں ''گفتگو با زنان کردن''یعنی عورتوں سے گفتگو کرنا اور محبوب سے عشق کا اظہار کرنا، اس کے حسن و جمال کی تعریف کرنا وغیرہ۔ بقول اسٹین گاس غزل کے لغوی معنی سوت کا تنا یا سوت بٹنا ہے[۱]۔ غزل کے ایک معنی زخمی ہرن کی اس دردناک آہ سے بھی لیے جاتے ہیں جو اس کے گلے سے نکلتی ہے لیکن شاعری کی اصطلاح میں غزل وہ صنف ہے جس کا موضوع حسن و عشق کا تذکرہ ہو، معشوق کی بے وفائی کا رونا ہو، ہجر میں تڑپنے کی کیفیت ہو، اس کے تجاہل و تغافل، ظلم و جور کا چرچا ہو، وصالِ محبوب کی تمنا ہو، گلے شکوے ہوں، عاشق کی ناکام محبت اور اس کی جذباتی شکست و ریخت کی ترجمانی ہو۔ گویا ع

ہوتی ہے بیاں دل کی ہر ایک بات غزل میں

بقول امداد امام اثر:

> ''غزل کے لغوی معنی عورتوں سے کلام کرنا ہے مگر اصطلاح میں اس سے وہ صنف شاعری مراد ہے جس میں ایسے مضامین جو اعلیٰ درجہ کے وارداتِ قلبیہ اور ارفع درجہ کے امور ذہنیہ سے خبر دیتے ہیں، حوالۂ قلم کیے جاتے ہیں، یہ صنف شاعری تمام تر داخلی پہلو (Subjective) رکھتی ہے۔ اس لیے اس کا احاطہ بہت محدود ہوتا ہے۔ چونکہ اس صنف کا یہی تقاضا ہے کہ امور داخلی کے سوا امور خارجی قلمبند نہ ہوں اور اگر ہوں بھی تو داخلی پہلو کی آمیزش سے خالی نہ ہوں......''

موضوع کے علاوہ غزل اپنی ہیئت کے اعتبار سے بھی بہت ہی پر کشش، دل آویز صنف سخن ہے۔ چونکہ غزل کی ہیئت قصیدے سے مشتق اور ماخوذ ہے لہٰذا اس ہیئت کے اجزائے ترکیبی اکثر صورتوں میں چار ہیں یعنی مطلع، قافیہ، ردیف اور مقطع۔ بشرطیکہ ایک ہی بحر میں ہوں اور متحد الوزن ہوں۔ بحر ایک بساط عطا کرتی ہے۔ قافیہ اس بساط کے اندر تکرار اور توقع کے اصول کو ملحوظ رکھتے ہوئے ذہن کو ایک روشنی اور

روح کو بالیدگی عطا کرتا ہے۔ بعض صورتوں میں صرف مطلع اور قافیہ کی حدود میں بھی غزل کو مکمل سمجھا گیا ہے بشرطیکہ اس کے شعروں کی تعداد تین سے زیادہ ہو۔ ساتھ ہی وزن اور بحروں کے انتخاب میں بھی شاعر کو اپنی فنی چابکدستی اور خوش سلیقگی کا ثبوت فراہم کرنا چاہیے۔ بقول حالی

"اگر چہ وزن پر شعر کا انحصار نہیں ہے اور ابتدا میں وہ مدتوں اس زیور سے معطل رہا مگر...... اس میں شک نہیں کہ وزن سے شعر کی خوبی اور اس کی تاثیر دوبالا ہو جاتی ہے۔"

غزل کی شاعری غنا کی دلآویزی اور شعری موسیقیت کے لحاظ سے انتہائی اہم ہے لہذا شگفتہ اور غنائیہ بحروں کے اختیار کرنے کو مستحسن سمجھا جاتا ہے۔ گر چہ غزل کے لیے کوئی ایک بحر مقرر نہیں۔ جہاں تک غزل میں اشعار کی تعداد کا سوال ہے، پانچ اور بارہ کے درمیان تعداد کو بہتر تسلیم کیا گیا ہے۔ یوں غزل میں کم سے کم تین اور زیادہ سے زیادہ تیس اشعار تک بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔

اپنے ابتدائی دور میں غزل حسن کے کرشموں، عشق کے ولولوں، ہجر کے شکوے، وصل کی شادمانی، رقیب کی روسیاہی وغیرہ جیسے موضوع پر مختص رہی۔ فارسی غزلیہ شاعری میں حسن و عشق کو جو کلیدی حیثیت حاصل ہے، اس پر روشنی ڈالتے ہوئے شبلی نعمانی یوں رقمطراز ہیں:

"عشق و محبت انسان کا خمیر ہے۔ اس لیے جہاں انسان ہے، عشق بھی ہے اور چونکہ کوئی قوم شاعری سے خالی نہیں اس لیے کوئی قوم عشقیہ شاعری سے بھی خالی نہیں ہو سکتی لیکن ایران اس خصوصیت میں اور تمام ملکوں سے بڑھا ہوا ہے۔ یہاں مدت دراز کے تمدن نے انسانی جذبات کو نہایت لطیف اور زود اشتعال بنا دیا تھا۔ اس لیے ذرا سی تحریک سے یہ شعلہ بھڑک اٹھتا تھا اور دل و دماغ کو آتش فشاں بنا دیتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ

ایران میں جس قدر عشقیہ شاعری کو ترقی ہوئی اور اصناف سخن کو نہیں ہوئی۔''

فارسی غزلیہ شاعری نے رودکیؔ سے لے کر سعدیؔ تک جو سرمایہ چھوڑا ہے وہ حسن و عشق کے اسی قلبی کیفیات و واردات کا ترجمان ہے۔ اسے بھی اتفاق ہی کہا جائے کہ فارسی میں غزل کی ترقی کا جو سنہرا دور ہے وہی ایران میں تصوّف کے عروج کا بھی ہے کہ تصوف کا خمیر بھی عشق و محبت سے ہی تیار ہوا ہے، اور تصوف کے مسائل کی ترجمانی اور اس کے رموز و نکات کا اظہار غزل میں حسن و عشق کے پردے میں کیا جانے لگا۔ رومیؔ، سعدیؔ، حافظ اور جامیؔ کی شاعری میں موجزن عارفانہ لے کے ڈانڈے اسی عشق مجازی سے ملتے ہیں۔ اردو کی غزلیہ شاعری اپنی روایات و اقدار کی تعمیر و تشکیل میں فارسی کی رہینِ منت ہے لہٰذا یہاں بھی عشق و محبت کے ساز پر ہی تصوف کے راگ الاپے گئے۔ اس طرح صوفیانہ و عارفانہ کلام، اخلاقی موضوعات غزل کے دامن میں سماتے چلے گئے اور اردو غزل ارتقائی منازل طے کرتی ہوئی حسن و عشق کی حدود سے باہر نکل کر زندگی کے دوسرے گوشوں کی آئینہ داری میں کلیدی کردار ادا کرتی گئی۔ مثلاً بابا فرید الدین گنج شکر نے اپنے تبلیغی مقاصد کی نشو و نما کے لیے اسی صنف سخن کا سہارا لیا۔ حضرت امیر خسرو نے ایرانی اور ہندی جمالیات کو ہم آہنگ کرنے میں غزل کی مدد لی۔ قلی قطب شاہ نے اسی صنف کے توسط سے مشترکہ ہند ایرانی کلچر کی نمائندگی کرتے ہوئے عوامی زندگی کے مختلف اور متنوع پہلوؤں کی عکاسی کی۔ فائز دہلوی نے مقامی رنگ و آہنگ میں عوامی احساسات و جذبات اور ہندوستانی روایات و اساطیر کو پیش کیا۔ میرؔ نے اسی صنف کے توسط سے دلی کی زبوں حالی اور حکومت کے زوال کا پردہ چاک کیا۔ سوداؔ نے غزل کی وساطت سے اپنی فعالیت، مردانہ تیور، پرشکوہ، باوقار اور بلند آہنگ الفاظ کے ساتھ اپنے عہد کے انتشار سے برسرِ پیکار رہے۔ دردؔ نے اسی صنف میں تصوف کے رموز و نکات کی تشریح و تعبیر پیش کی۔ غالب کے تفکر اور ان

کی جمالیاتی شخصیت کے آئینے میں حیات و کائنات کے معروضی مطالعے نے غزل کو وسعت بخشی۔ لکھنؤ کے شعراء خصوصاً جرأت، انشا اور رنگین نے شاعری میں نسائیت اور ہوس کے موضوع کو مختلف پہلو سے پیش کیا۔ اقبال نے غزل کے توسط سے سوئی ہوئی قوم کو عروج و ترقی کے گر بتائے وغیرہ۔ اس طرح غزل میں مختلف جذبات واحساسات کے اظہار کے علاوہ، زندگی کے دوسرے مسائل، افراد کے ذہنی رویے، عصری زندگی کی گھٹن، اقدار کی شکست و ریخت، رشتوں کی پامالی، مشینی زندگی کی لعنتیں، بے سمتی، بے تعلقی، داخلی تفکر، کرب و اضطراب، بے چہرگی، خوف، تنہائی، بے بسی، نا امیدی کی نفسیات میلان ورجحان کی حساس داخلی ترجمانی جدید غزل کا موضوع بن گئی۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ وقت اور ضرورت کے تقاضے کے پیش نظر غزل نے اپنے دامن کو وسیع کیا اور زندگی کے گوناگوں موضوعات و مسائل کی ترجمانی کی۔ معاشرتی و تمدنی مسائل سے لے کر فلسفیانہ موشگافیاں، تصوف کے رموز و نکات، سیاست کی شعبدہ بازیوں غرض تمام موضوعات کی ترجمانی اپنے مخصوص سانچے میں ڈھال کر اس کو پوری طرح برتا۔ لیکن یہ حقیقت بھی اپنی جگہ مسلم ہے کہ اپنے مزاج اور اپنی مخصوص روایات کی پاسداری کی شناخت کو غزل نے کبھی نہیں چھوڑا۔ اس کی رمزیت اور ایمائیت بدستور قائم رہی جو اس کا سب سے بڑا حسن ہے اور جس سے شعر کی معنویت میں تنوع اور نیرنگی پیدا ہوتی ہے۔ رمزنگاری تخئیل کا ایک کرشمہ ہے جس میں شاعر اپنے تاثرات کا اظہار اشاروں میں کرتا ہے تاکہ اس کے ذوق و وجدان کی آئینہ داری ہو سکے۔ اسی طرح غزل کی ایک اور بڑی صنفی خصوصیت اس کی داخلیت ہے۔ داخلیت سے مراد شاعر کا اپنے واردات قلبی کا مؤثر اظہار کرنا ہے جس میں شاعر رمزیت و ایمائیت کے پردے میں کسی تجربے کی ترسیل کا فریضہ انجام دیتا ہے۔ ساتھ ہی اپنے مخصوص استعاراتی نظام کے پیرایے میں اپنے مافی الضمیر کو ادا کرتا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ غزل کا فن اختصار کا فن (Micro art) ہے اور یہی ایجاز

اس کا اعجاز ہے۔ دو مصرعوں کی محدود کائنات میں ایک مکمل تجربۂ زندگی کا اظہار جس Sense of gravity کے ساتھ غزل میں ہوتا ہے اس کی مثال دنیائے ادب میں نہیں ملتی۔

غزل اپنی انہیں صفات وکمالات کے سبب ہر زمانے میں مقبول ومحبوب اور اردو شاعری کا سرمایۂ افتخار رہی ہے۔ نیاز فتح پوری نے اسے اردو شاعری کی روح سے موسوم کیا تو رشید احمد صدیقی نے غزل کو اردو شاعری کی آبرو کہا۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں نے موسیقی کا رس اور فراق گورکھپوری نے شاعری کا عطر سے تشبیہہ دی ہے۔ غزل کی شاعری جہاں ایک طرف اپنی غنا کی دلآویزی اور شعریت سے بھرپور موسیقی سے پڑھنے والوں یا سننے والوں کو اپنا دلدادہ بنا دیتی ہے تو دوسری طرف غزل کا صوتی آہنگ ہمارے قلب ونظر میں دلفریبی کا ضامن بنتا ہے۔ غزل اپنی داخلیت کے باوصف ایک ایسا آئینہ ہے جس میں حیات و کائنات کے تمام نقوش کا انعکاس ہوتا ہے۔ غزل نے ہر دور میں معاشرے کے تقاضوں کو پورا کیا اور انسانی جذبات و احساسات اور داخلی کیفیات کی ترجمانی بھی کی۔ غزل آج بھی پورے حسن و جمال، رعنائیوں، رنگینیوں اور دلآویزیوں کے ساتھ ہماری نگاہوں کے سامنے جلوہ گر ہے اور اپنے اندر بے پناہ امکانات رکھتی ہے۔

غزل کا ایک دوسرا پہلو یہ بھی ہے کہ اس صنف پر ہر دور میں بے انتہا اعتراضات کیے گئے۔ مواد اور ہیئت ہر اعتبار سے اس کی مخالفت کی گئی۔ غالب غزل کی تنگ دامانی کے شاکی رہے۔ انہیں کے شاگرد رشید مولانا حالی اس کی روایتی اور رسمی موضوعات پر جارحانہ تنقید کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا کہ غزل میں ایسے موضوعات پیش کیے جائیں جو بدلتے ہوئے حالات کے تقاضوں کو پورا کر سکیں۔ ساتھ ہی انہوں نے تصنع اور مبالغہ کی بجائے اصلیت پر زور دیا۔ یہاں میں ایک بات جو بہت ہی اہم ہے اس کی طرف توجہ مبذول کرانا چاہوں گا۔ غزل نے

جہاں عہد بہ عہد کی تہذیبی، ثقافتی، اجتماعی زندگی کی ترجمانی میں خلوص اور صداقت کا ثبوت دیا ہے تو دوسری طرف غزل اپنے دور کے تہذیبی، ثقافتی اور قومی زوال سے متاثر ہوئے بغیر بھی نہیں رہ سکی۔ اس کا سراغ ہمیں سب سے بہتر طریقے سے دبستانِ لکھنؤ کی شاعری میں ملتا ہے۔ یہ حقیقت بھی اپنی جگہ مسلم ہے کہ حالی سرسید احمد کی اصلاحی تحریک کے سب سے بڑے مبلغ اور شارح تھے۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ حالؔی ادب اور معاشرے کے باہمی ربط کے متمنی تھے اور وہ ایسے ادب و شاعری کے خواہاں تھے جو سماجی انقلاب سے ہم آہنگ ہو اور جو قومی اجتماعی اور ملی شعور کی بیداری میں کلیدی کردار ادا کر سکے۔ وہ اس کے شاکی رہے کہ اردو غزل اس صفات سے محروم ہے لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ حالؔی کا مقصد یا مطمحِ نظر مخلصانہ اور تعمیری تھا۔ تفصیلی بحث کی یہاں گنجائش نہیں ہے۔

حالؔی کے بعد جن نقادوں نے غزل کی ہیئت پر اعتراضات کیے ان میں عظمت اللہ خاں، نظم طباطبائی، کلیم الدین احمد، عندلیب شادانی وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ عظمت اللہ خاں نے غزل کی گردن مارنے کی صلاح دی تو کلیم الدین احمد نے غزل کے خلاف ایک طنزیہ جملہ تراشتے ہوئے ہر دور میں سرتاج سخن رہنے والی مہذب ترین صنف کو ''نیم وحشی صنف'' قرار دیا۔ گرچہ غزل کے سلسلے میں ان کا یہ ریمارک Original نہیں ہے بلکہ انہوں نے ایک ممتاز امریکی نقاد جارج سنتیانا کی تصنیف Interperation of Poetry and religion سے اخذ کیا ہے۔ یہ کتاب ۱۹۰۰ء میں شائع ہوئی۔ پروفیسر اسلوب احمد انصاری سہ ماہی ''نقد و نظر'' میں لکھتے ہیں:

> ''Interperation میں ایک باب The Poetry of Barbarism پر اردو نقاد پدم شری کلیم الدین احمد نے شب خون مار کر غزل نیم وحشی صنف سخن کی اصطلاح گڑھی اور اردو قارئین کے سامنے اسے ایجاد بندہ بنا کر پیش کیا اور راتوں

رات غزل کے مبصر بن بیٹھے۔ ان بیچارے معصوم قارئین کو
اس حکمت عملی کا سان وگمان بھی نہیں ہوسکتا تھا۔ نورتھروپ
فرائی نے اپنی معرکتہ الآراء تصنیف The Critical
Path 1986 میں کہا ہے کہ Verbal Culture کا
اظہار مسلسل شاعری اور غیر مسلسل نثر میں ہوتا ہے۔
Writing Culture اس عمل کو الٹ دیتا ہے اور اس کا
اظہار مسلسل نثر میں ہوتا ہے۔ کاش کہ پدم شری کلیم الدین
احمد کے دماغ میں یہ بات بیٹھ سکتی کہ غزل نیم وحشی نہیں
سوفسطائی آرٹ فارم ہے۔''

یہ نکتہ بھی قابل غور ہے کہ سنتیانا نے برونگ کی گنجلک نظموں کو نیم وحشی (Semi Barbarien) کہا اور Peacock نے اپنے دور کے شعراء کو نیم وحشی کہا ہے۔ کسی خاص صنف کو مغربی ادب میں بھی نیم وحشی نہیں کہا گیا ہے۔ اس جرأت یا بدعت کا ارتکاب کلیم الدین احمد ہی کر سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں کلیم الدین احمد کولرج کے اس جملے پر غور کرتے تو غزل جیسی مہذب صنف کے لیے ایسے ہتک آمیز جملہ نہیں تراشتے۔ کولرج کہتا ہے اور بالکل صحیح کہتا ہے کہ ہر فن پارہ پر اُس کے نامیاتی اصول کے تحت فیصلہ صادر کرنا چاہیے۔

"Every work of art must be judged by its
own organic law."

کوئی بھی صنف سخن ہو اس کو اس کی صنفی ساخت کے اصولوں کے مطابق ہی پرکھنا چاہیے۔ کلیم الدین احمد یہ نہیں سمجھ سکے کہ غزل کا ہر شعر ایک مکمل نظم ایک مکمل اکائی اور ایک مکمل شعری تجربہ کی ترجمانی کرتا ہے۔ کلیم الدین احمد اس بات کے شاکی ہیں کہ غزل میں ترتیب و تنظیم کا فقدان ہوتا ہے، مسلسل خیال پیش نہیں کیا جاتا ہے۔ لیکن انہیں غزل کا یہ حسن نظر نہیں آیا کہ غزل کا شاعر محض ایک لفظ یا ایک مصرعہ

میں اپنے پورے تجربے اور تمام افکار کو پیش کر دیتا ہے۔ اسی لیے غزل کے فن کو قطرہ میں دجلہ اور جزو میں کل دیکھنے کا فن کہا گیا ہے۔ کلیم الدین احمد نے مغربی ادب کا گہرا مطالعہ کیا ہے، وہ انگریزی ادب کے پروفیسر بھی رہے ہیں۔ ان کی نگاہ سے Elezabeth Drew کا یہ قول ضرور گزرا ہوگا جو اپنی کتاب Poetry میں لکھتی ہیں:

"Poetry shines only in parts."

یونانی مفکروں کے یہاں یہ جملہ تو ضرب المثل کی حیثیت رکھتا ہے۔

"The part is greater than the whole."

جزو کل سے اعلیٰ تر ہے۔

لہٰذا غزل کا حسن بھی تفصیل وتشریح میں نہیں بلکہ اختصار و اجمال میں ہے۔ غزل کے ہر شعر یا ہر مصرع میں جو خیال یا جذبہ پیش کیا جاتا ہے وہ اپنے آپ میں مکمل اور مربوط ہوتا ہے۔ یہاں غزل پر حالی اور کلیم الدین احمد کی تنقید کے حوالے سے ایک اہم بات کہنا چاہتا ہوں۔ حالی کی تنقید میں ہمیں اصلاحی پہلو زیادہ اجاگر نظر آتا ہے۔ ان کی تنقید میں اصلاح وتعمیر کا صحیح اور سچا جذبہ جلوہ گر ہے۔ حالی نے غزل کی انفرادیت اور تشخص پر کبھی انگلی نہیں اٹھائی اور نہ اسے یکسر خارج کیا۔ حالی کے سامنے غدر ۱۸۵۷ء کے بعد کا معاشرہ تھا جس میں ہندوستانی تہذیب، سیاست، ثقافت اور علم وفن ہر شعبے میں تبدیلیوں کا رجحان پیدا ہو رہا تھا۔ نیا احساس، نیا شعور اور نت نئے مسائل جنم لے رہے تھے۔ ادبی اعتبار سے لکھنؤ اسکول کے غزل گو شعراء زندگی کی سطحی قدروں کے دلدادہ بنے ہوئے تھے۔ لکھنؤ کی زوال پذیر معاشرت میں صنف غزل میں انگیا، چولی، چوما چاٹی، عریانیت وفحاشی، رکاکت و ابتذال بیانی جیسے مضامین بے تحاشا بیان کیے جا رہے تھے۔ حالی ایک دردمند دل لے کر پیدا ہوئے تھے انہیں اپنی قوم اور ادب دونوں کی اصلاح مقصود تھی۔ لہٰذا انھوں نے غزل کی صنفی خامیوں کی طرف لوگوں کی توجہ مبذول کرائی۔ نیک

مشورے دیے لیکن کبھی کبھی کسی اصول، نظریے، نصب العین سے بہت زیادہ مخلصانہ وابستگی انسان کو تعصّبات و کم نظری کا شکار بنا دیتی ہے جس کی وجہ سے اس کا پورا مقصد تعمیری ہوتے ہوئے بھی مشکوک ہو جاتا ہے اور حالی کے ساتھ بھی بدقسمتی سے یہی ہوا۔ جہاں تک کلیم الدین احمد کا معاملہ ہے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ان کی تنقید colonial مزاج کی غماز ہے۔ مشرقی ادب و شاعری کے حوالے سے ان کے یہاں شدت پسندی اور تخریب کاری کا جو جذبہ کارفرما ہے وہ مغرب سے مرعوب ہونے کا پتہ دیتا ہے۔ کلیم الدین احمد نے مغرب میں جا کر تعلیم ایسے زمانے میں حاصل کی جب فارسی اور اردو کا زور کم ہو رہا تھا۔ انگریزی تہذیب اپنا رنگ دکھا رہی تھی۔ ایسے لوگ جنھوں نے اپنی پہچان انگریزی تعلیم کی وجہ سے بنائی تھی وہ تہذیبی طور پر اپنے کلچر کی خوبیوں کو گنانے میں اپنی توہین سمجھتے تھے۔ اپنے ادب اور کلچر سے بیزاری ان کی سائیکی بن گئی تھی۔ کلیم الدین احمد کے ساتھ بھی یہی ہوا۔ اسی کا نتیجہ ہے کہ کلیم الدین احمد کی جارحیت، مشرقی ادبی روایت سے بیزاری کی نفسیات کی قلعی قارئین کے سامنے کھل گئی۔ اگر غزل کے سلسلے میں وہ مشرقی ماحول و مذاق اور تہذیبی اقدار کو ذہن میں رکھتے تو یقیناً وہ غزل جیسی نازک صنف کے سلسلے میں اتنی بے تکی بات نہ کہتے۔

یہ غزل کا ہی اعجاز و اعتبار ہے کہ وہ ہر دور میں زندگی کے مدو جزر سے پوری طرح ہم آہنگ رہی۔ ماحول کی بدلتی ہوئی کیفیات کو اس نے بڑی خوبصورتی سے اپنے دامن میں سمیٹتے ہوئے اس کی ترجمانی کی۔ کلاسیکی عہد سے لے کر ترقی پسند تحریک، جدیدیت، تاثریت، تجریدیت، مابعد جدیدیت تمام تحریکات، رجحانات کی ترجمانی غزل نے پیش کرتے ہوئے یہ ثابت کر دیا کہ اس صنف میں ہر عہد کے معاشرے کے افراد کے احساسات، تجربات، مشاہدات کی ترجمانی کی بھرپور صلاحیت ہے۔ جزو میں کل کا مشاہدہ غزل کی آفاقی شناخت ہے۔ غزل ہماری شاعری کی Coaching institute ہے جس کی تربیت کے بعد ہی کسی فنکار میں

انفرادی استعداد کا اندازہ ہوتا ہے—— ہم کہہ سکتے ہیں کہ غزل نے اپنے آپ کو زندگی کی رفتار وارتقاء سے پوری طرح ہم آہنگ کرلیا ہے۔

OO

حواشی:

ا: عہد عتیق میں سوت کاتنے یا سوت بٹنے کا کام عورتیں کیا کرتی تھیں اسی روشنی میں کہا گیا ہے کہ غزل کا رشتہ کسی نہ کسی اعتبار سے عورتوں اور اس سے متعلق جذبات واحساسات سے ہے۔

اُتر پردیش میں اردو غزل کا منظر نامہ

(آزادی کے بعد)

اردو شاعری کا نام آتے ہی غزل اپنی پوری جلوہ سامانی کے ساتھ ہمارے دل و دماغ پر چھا جاتی ہے۔ اس کی مقبولیت کا یہ عالم ہے کہ رشید احمد صدیقی نے اسے اردو شاعری کی آبرو سے تعبیر کیا ہے۔ عوام و خواص کی یہ پسندیدہ صنفِ سخن حالؔی کی ناپسندیدگی کے باوجود ممتاز رہی ہے۔ شمالی ہند کا وہ علاقہ جسے ہم آج اُتر پردیش کے نام سے جانتے ہیں، روزِ اوّل سے غزل کے منظر نامے پر چھایا رہا ہے۔ دہلی، عظیم آباد، مرشد آباد کے اساتذہ کی کاوشوں کی وجہ سے لطافت، تازگی اور شگفتگی جیسے عناصر کو پھلنے پھولنے میں مدد ملی ہے اور خود اودھی، پوربی، برج اور کھڑی بولی کی مخصوص فضا کچھ اس طرح یہاں رچی بسی ہے کہ اس عنصر کو اردو کی شعری روایت سے جُدا کرنا کارے دارد۔

آزادیٔ ہند سے پہلے اور آزادی کے چند برسوں بعد بھی حسرتؔ موہانی، فانؔی بدایونی، اصغر گونڈوی، جگؔر مرادآبادی، ثاقب کانپوری، سیماؔب اکبرآبادی وغیرہ اپنے مخصوص لب و لہجے سے غزل کی مشاطگی کرتے رہے۔ حسرتؔ کی شاعری دوراز کار فلسفیانہ موشگافی اور افلاطونی خیال آرائی کے بجائے ایک نارمل انسان کے عشقیہ جذبات کی ترجمان ہے۔ انھوں نے اس کی آبرو بحال کی اور یہ ثابت کیا کہ اردو

غزل میں زمانے کے بدلنے کی ممکنہ صلاحیت موجود ہے۔ وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے داخلیت پسندی کے خول سے غزل کو باہر نکالا۔ زبان و بیان کے تناظر میں ان کی شاعری لکھنؤ اور دہلی اسکول کے Concept کا سنگم ہے۔ اسی لیے اُن کی غزل عشقیہ شاعری کا معیاری نمونہ قرار پائی۔

ہے زبانِ لکھنؤ میں رنگِ دہلی کی نمود
تجھ سے حسرت نام روشن شاعری کا ہو گیا

حسرتؔ کے ہاں طے شدہ، مقررہ اور مفروضہ تصورات کے بجائے حسن و عشق، ہجر و وصال، قربت و دُوری کی مختلف جھلکیاں نظر آتی ہیں۔

فانیؔ کی پہچان اُن کا اُداس، دھیما اور پُرنم لہجہ ہے۔ حُسن و عشق اُن کی شاعری کا بھی مرکز ہے لیکن دنیا اور خاص طور پر بے ثباتیٔ دُنیا پر ان کی نگاہ پڑتی ہے۔ انہوں نے اپنی زندگی کو مبدئے رنج و محن، داستانِ غم اور وجودِ درد بتایا ہے۔ اُن کے غمگین لہجے میں کسک اور متاثر کرنے کی بڑی صلاحیت ہے پھران کے متغزلانہ تاثر اور لہجے کی دھمک نے ان کی یاس انگیزی کو جمال آفریں بنا دیا ہے۔

حسرتؔ و فانیؔ کے برعکس اصغرؔ گونڈوی کا غمِ عشق، تصوف اور اسرارِ کائنات کے محور کے گرد گھومتا ہے۔ اُن کی شاعری میں فکر کا تنوع بیش از بیش ہے۔

آلامِ روزگار کو آساں بنا دیا
جو غم ملا اسے غمِ جاناں بنا دیا

اصغرؔ کی غزلوں میں رنج و نشاط کا حسین امتزاج ہے۔ تصوف کے رُموز و نکات اور اُس کے مسائل ہیں، سُپردگی، احساسِ حسن اور عرفانِ حیات کے جذبات کا برمحل استعمال ہے۔ اُن کا شعری اسلوب، اہتمام، آرائش اور تزئین کاری سے عبارت ہے۔ رچی بسی لفظیات اور لسانی در و بست کی ضیا کاری اصغرؔ کے شعری آہنگ کا نمایاں وصف ہے۔

جگر کی غزلوں میں چھا جانے اور گھر کر لینے والی کیفیت ہے۔ کیف آگیں خیال انگیزی، جذبات کا وفور، والہانہ شیفتگی اور سرشار کردینے والا لب ولہجہ ان کی شاعری کا امتیاز ہے۔ اُنھوں نے زندگی کو مختلف رنگوں میں دیکھا ہے مگر اظہار، عشقیہ جذبات کی وَساطت سے ہی ہوا ہے۔ اُن کا جذباتی اور فکری سفر خارج سے داخل کی طرف ہے اور یہ جگر کے اپنے مزاج کا خاصہ ہے۔ اُن کے ہاں آئینِ کہن سے اِنحراف ہے خواہ وہ معاشرہ کا ہو یا شعروادب کا۔

ثاقب کانپوری کا کلام پُر جوش، نشاط انگیز اور وَلولہ خیز ہے۔ اُن کی غزلوں میں تنوع، تازگی اور اثر آفرینی ہے۔ افکار ونظریات کی بلندی کے ساتھ طبیعت کی شوخی، تخئیل کی رنگینی، طرز ادا کی دلکشی، ان کی غزلوں کی اہم خصوصیات ہیں۔ انھوں نے حسین اور نادر تشبیہات سے بطورِ خاص کام لیا ہے ؎

کچھ دیر میں آجائے گی یہ دھوپ وہاں بھی
تو جان نہ دے سایۂ دیوار کے پیچھے

○

جب شب غم میں ستاروں کا خیال آتا ہے
دفعتاً دل کے شراروں کا خیال آتا ہے

سیماب اکبر آبادی کی غزلوں میں وارداتِ قلبی کی جھلکیاں بھی ہیں اور خوشی وغم کی کیفیات بھی۔ انھوں نے نہ صرف اپنے عہد کے مسائل ومصائب کی فنکارانہ عکاسی کی ہے بلکہ ماضی کی زندہ روایات سے بھی اپنا ناطہ جوڑے رکھا ہے ؎

کبھی پھول بن کر، کبھی اشک بن کر
ہو رنگینیٔ دامن و آستیں تم

○

ہر چیز پر بہار تھی ہر شے پہ حسن تھا
دنیا جوان تھی، مرے عہدِ شباب میں

ان بزرگوں کے کچھ بعد ہی فراقؔ گورکھپوری، معین احسن جذبیؔ اور مجروحؔ سلطانپوری نے غزل کی روایتی لفظیات کو نئے مفاہیم بخشے ہیں۔ حبیب ومحبوب اور رقیب کے مثلث کے حوالے سے معاشرے کو دیکھا ہے۔ قدیم استعارات ان کے یہاں نئی معنویت کے ساتھ اُبھرے ہیں۔ مجروحؔ کی غزلوں میں حیات وکائنات کی دلکشی اور اُس کی نغمگی سے ہم آہنگ ہونے کی کیفیت ہے تو فراقؔ نے موسیقیت سے بھری ہندوستانی فضا کو نئے تشبیہات واستعارات دیے ہیں۔ جذبیؔ داستانِ زندگی کو ایک الگ انداز میں دیکھتے ہیں ۔

جب کبھی کسی گل پر اک ذرا نکھار آیا
کم نگاہ یہ سمجھے موسمِ بہار آیا

اُن کا کہنا ہے کہ ۔

مرنے کی دُعائیں کیوں مانگوں، جینے کی تمنا کون کرے
یہ دُنیا ہو یا وہ دُنیا، اب خواہشِ دُنیا کون کرے

فراقؔ اور جذبیؔ دونوں کی غزلوں کے لہجے کی تشکیل اور مزاج کی تربیت میں کہیں کہیں فانیؔ کا عکس نظر آتا ہے۔ دونوں کے اشعار میں جو مجبوری، بے چارگی، پامالی اور خستگی ہے وہ اُن کی اپنی معلوم ہوتی ہے لیکن زندگی کی تلخیوں اور محرومیوں کی وجہ سے مایوسی، عدم اعتماد اور غیر یقینی کی جو لمحاتی فضا پیدا ہوتی ہے وہ فانیؔ کے قریب لے جاتی ہے اور اسی بنا پر اثر قبول کرنے کی بات کہی جاتی ہے۔ اس میں صداقت ہے مگر جزوی۔ جذبیؔ سینٹ جانس کالج، آگرہ میں پڑھتے تھے۔ گلی گلی میں فانیؔ کا چرچا تھا۔ اگر جذبیؔ اور فانیؔ کے فلسفۂ غم کا مطالعہ کیا جائے تو بیّن فرق نظر آئے گا۔ مشہور ہے جذبیؔ احباب سے کہا کرتے تھے کہ ''میں غزل جگرؔ کے رنگ میں کہنا چاہتا تھا مگر ہو جاتی تھی فانیؔ کے رنگ میں''۔ اس سے محض طبیعت کی مطابقت ظاہر ہوتی

ہے نہ کہ تقلید۔ گداز اور نشتریت کے ساتھ تقویت بخشنے والا انداز بھی ملاحظہ ہو۔

ہم نے غم کے ماروں کی محفلیں بھی دیکھی ہیں
ایک غم گسار اُٹھا ، ایک غم گسار آیا

O

زندگی ہے تو بہر حال بسر بھی ہوگی
شام آئی ہے تو آئے کہ سحر بھی ہوگی

ان اشعار میں جو داخلی تسلسل کا احساس ہے، جو نرمی اور گداز ہے، جذبے کا جو خلوص ہے، اس کا تخلیقی اظہار براہ راست تجربات کے وسیلے سے ہوا ہے جو فنکار کی خلاقانہ قدرت اور تکنیکی مہارت پر دال ہے۔ لب و لہجہ میں بھی حلاوت کا عنصر غالب ہے۔ غم کا اظہار بھی تجربے کے طور پر ہے جس میں والہانہ پن بھی ہے، نغمگی اور سرشاری بھی۔ دوسرے شعر میں لہجہ کا جو دھیما پن ہے، خود کلامی کا جو انداز ہے، دبی دبی سہمی ہوئی جو خواہش ہے وہ فن کار کے عصری شعور کے مظہر ہیں جس کے نتیجہ میں گھائل احساس کو ترفع بخش دیا گیا ہے۔

اُتر پردیش کے دائرے میں مذکورہ اکابر شعراء کی فکری اور فنی روایتوں کو آگے بڑھانے میں جن فنکاروں نے اپنی تخلیقی توانائی کا ثبوت فراہم کیا اُن کی ایک طویل فہرست ہے اور اس فہرست میں بھی گڈ مڈ ہونے کے قوی امکان ہیں کیونکہ ادب میں علاقائیت کا تصور احسن نہیں۔ ماضی میں ادبی دبستان اپنے لہجے کے اعتبار سے اپنی ایک شناخت رکھتے تھے جو کسی جغرافیائی حدود میں مقید نہیں تھے بلکہ اپنی انفرادیت قائم رکھنے کا بہترین وسیلہ ثابت ہوئے تھے۔ آہستہ آہستہ ادب میں یہ تصور معدوم ہونے لگا اور شاعری کی شناخت دبستان تک محدود نہیں رہی۔ لیکن غیر شعوری طور پر دبے پاؤں، ادب میں علاقائیت کا تصور داخل ہونے لگا۔ علاقائی سطح پر تحقیق کو قبول عام حاصل ہوا تو صوبائی فنکاروں نے اپنی تخلیقات کے توسط سے اپنے علاقے کی شناخت بنائی۔ مثلاً اتر پردیش کو ہی لیجئے۔ یہاں کے شعراء کی ایک

بڑی فہرست ایسی ہے جو اسی خاک سے پیدا ہوئی اور ان کا ذہنی نشو ونما اسی جگہ ہوا مگر ایک بڑی تعداد ایسے لوگوں کی بھی ہے جو رزاق ازل کے بکھرے ہوئے دانوں سے اپنی قسمت کے دانے چُننے کے لیے یہاں آئے اور یہیں کے ہو رہے۔ علاقائی تحقیق میں ایسے حضرات دوہری یافت کے حامل ہوتے ہیں اور اکثر علاقائی فہرست سازی میں ان کے نام چھوٹ جاتے ہیں۔ میرے اس مقالے کے منظر نامے میں جو چند نام ناگزیر محسوس ہوتے ہیں اور جنھیں تقدم اور تاخیر کے بغیر پیش کیا جا سکتا ہے اُن میں اسرار الحق مجاز، وامق جونپوری، شکیل بدایونی، خلیل الرحمن اعظمی، جاں نثار اختر، خورشید الاسلام، اختر انصاری، غلام ربانی تاباں، سالک لکھنوی، فنا بدایونی، زخمی بدایونی، جاوید کمال، کیفی اعظمی، اجمل اجملی، خمار بارہ بنکوی، راہی معصوم رضا، وحید اختر، کمال احمد صدیقی، نازش پرتاپ گڑھی، شہریار، عرفان صدیقی، وارث کرمانی، سید امین اشرف، بشیر بدر، والی آسی، عشرت ظفر، عمر انصاری، ادا جعفری، انیس فاطمہ، پربھان شنکر سروش، بانو داراب وفا، ملک زادہ منظور احمد، انیس انصاری، نفیس غازی پوری، زاہدہ زیدی، زیب غوری، ظفر گورکھپوری، غلام مرتضیٰ راہی، عنبر بہرائچی، نور جہاں ثروت، منظور ہاشمی، ابوالحسنات حقی، جاوید اختر، آشفتہ چنگیزی، رفعت سروش، اسعد بدایونی، فرحت احساس، مہتاب حیدر نقوی، شہپر رسول، عبید صدیقی، سراج اجملی، احمد محفوظ، شعیب نظام، مختار ہاشمی، محسن زیدی، رئیس الدین رئیس، شارق کیفی، شارق عدیل، طاہر رزاقی، سبطین اخگر، ظفر اقبال ظفر، محمد فاروق گنوری، فیروز ظفر، خواجہ جاوید اختر، عابد علی عابد، راحت حسن، رضوان الرضا رضوان، مشرف حسین محضر وغیرہ کے نام سر دست یاد آرہے ہیں ورنہ یہ فہرست ابھی بہت طویل ہوسکتی ہے۔ فہرست سازی میری گفتگو کا موضوع نہیں۔ علاقائی اعتبار سے مذکورہ بالا شعرا صوبۂ اتر پردیش کے ضرور ہیں مگر ان کی شہریت و عظمت کا دائرہ محدود نہیں۔

یہ تصور عام ہے کہ اردو کا شاعر بغیر غزل کے شاعر ہو ہی نہیں سکتا۔ وہ

شعراء جو غزل کے مخالف رہے یا جن کی پہچان محض نظموں کی وجہ سے ہوئی، انھوں نے بھی غزلیں کہی ہیں۔ اپنے اس مختصر سے مضمون میں، تفصیل سے گریز کرتے ہوئے میں نے آٹھ شعراء کا انتخاب کیا ہے جن کے چند مخصوص نکات کے توسط سے نہ صرف اتر پردیش کی معاصر اردو غزل کی تفہیم ممکن ہے بلکہ اردو کے غزلیہ ادب میں مذکورہ شعراء کی شناخت بھی متعین ہوتی ہے۔

زندگی کی بے معنویت کا احساس جس قدر بیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں عام ہوا ہے، پہلے نہیں تھا۔ سائنس اور ٹکنالوجی کی نعمتوں کے باوجود حساس ذہن یہ سوچے بغیر نہیں رہ سکا کہ اُس کی شخصیت بکھر چکی ہے۔ بکھرتی، ریزہ ریزہ ہوتی ہوئی شخصیت کو شہر یار نے نہایت خوبی سے اُجاگر کیا ہے۔ اُن کے آٹھ شعری مجموعے منظرِ عام پر آ چکے ہیں جن میں شامل غزلوں کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ شہر یار کے شعری رویّے میں محبت، خوف اور موت خصوصی موضوعات کی حیثیت سے اُبھرتے ہیں اور اس کا بھی انکشاف ہوتا ہے کہ شاعر نے کس طرح تشبیہی اور استعاراتی انداز میں، اور کن وسیلوں اور تلازموں کے ذریعے انسانی فطرت کے عمل اور فکر میں ہم آہنگی تلاش کی ہے۔

کشتیِ جاں سے اُتر جانے کو جی چاہتا ہے
ان دنوں یوں ہے کہ مر جانے کو جی چاہتا ہے

شہر یار کی لفظیات نئی ہیں اور پیکر تراشی میں ایک اچھوتا پن ہے۔ نیند، رات، خواب، تنہائی اُن کی شاعری کے بنیادی علائم اور سمندر، پانی، کشتی، ریت وغیرہ اُن کے پسندیدہ استعارے ہیں جن کے توسط سے اُنھوں نے مختلف شعروں میں نئے نئے پیکر تراشے ہیں۔

زندگی جیسی توقع تھی نہیں، کچھ کم ہے
ہر گھڑی ہوتا ہے احساس کہیں کچھ کم ہے

O

پہلے نہائی اوس میں پھر آنسوؤں میں رات
یوں بوند بوند اُتری ہمارے گھروں میں رات

○

بنیادِ جہاں میں کچھ کجی کیوں ہے
ہر شے میں کسی کی کمی کیوں ہے

پہلے شعر میں خوف و دہشت اور تنہائی کو استعاراتی انداز میں پیش کیا گیا ہے تو دوسرا شعر بصری اور حرکی پیکر کی مثال ہے۔ تیسرا شعر مذکورہ بالا صفات کو استفہامی انداز میں اُجاگر کرتا ہے۔

عرفان صدیقی کے چار شعری مجموعے عشق نامہ، کینوس، شب درمیان، سات سماوات ہیں جن میں انھوں نے عشق کے رنگا رنگ پہلو کو اپنے زمانے سے منسلک کر دیا ہے۔ پرانے قصے اور اساطیر نئے پیرائے میں اُبھرتے ہیں۔ خانقاہی زندگی سے متعلق تلازمات مثلاً تکیہ، شیخ، میاں کا لفظ مخصوص فضا پیدا کرتا ہے۔ اسرارِ ذات و کائنات کے ساتھ انسانیت کی معراج اور تہذیبوں و روایتوں کی اعلیٰ قدروں کی نشاندہی بھی اُن کی غزلوں میں شدت سے ملتی ہے۔ تصوف، معرفت اور تاریخ کو انھوں نے اپنی تخلیقی حسیت کا جزو بنایا ہے۔ واقعاتِ کربلا کے منظر اور پس منظر کے تعلق سے کہے گئے اشعار بے حد مقبول ہوئے ہیں جو صبر و استقامت کے اشاریے ہیں اور ظلم کے خلاف احتجاج بھی۔ یہی خوبی عرفان صدیقی کو انفرادیت عطا کرتی ہے ؎

میں چاہتا ہوں کہ سب معرکے یہیں ہو جائیں
کہ اُس کے بعد یہ دنیا کہاں سے لاؤں گا

○

میں اپنی کھوئی ہوئی لوح کی تلاش میں ہوں
کوئی طلسم ہے مجھے چار سو پکارتا ہے

○

یہ چمک سی جو سخن میں نظر آتی ہے تجھے
ہم نے اس خاک میں بو رکھے ہیں گوہر بابا

○

یہ کس نے دستِ بُریدہ کی فصل بوئی تھی
تمام شہر میں دستِ دعا نکل آئے

''جادۂ شب'' اور ''بہار ایجاد'' سید امین اشرف کے شعری مجموعے ہیں جن میں کلاسیکیت اور جدیدیت کا خوبصورت امتزاج ہے۔ ان کی بیشتر غزلوں میں متصوفانہ افکار کا رنگ نمایاں ہے اور اپنے آپ میں مقناطیسی کشش رکھتا ہے۔ امین اشرف کے اسلوب کی صنّاعی اور حُسن کارانہ تراش خراش قابلِ تعریف ہے۔ قاری کو جو بات فوری طور پر متوجہ کرتی ہے وہ ایک قسم کی خود کلامی ہے جس میں گفتگو اور انکشافِ ذات کا مِلا جُلا انداز ہے۔ صلابتِ اظہار اور توانائی فکر سید امین اشرف کی اصل شناخت ہے۔

وہ خود کو میرے اندر ڈھونڈتا ہے
وہ صورت ہے یہ صورت آشنا ہے

○

کسی وجود کی کوئی رمق نہ ہو جیسے
دراز سلسلۂ ماہ و سال ایسا تھا

○

حلقۂ شام و سحر سے نہیں جانے والا
درد اس دیدۂ تر سے نہیں جانے والا

طبیعت کی روانی، فکر کی رنگا رنگی اور احساس کی شدّت غلام مرتضیٰ راہی کی شاعری کے نمایاں اوصاف ہیں۔ ان کی غزلوں میں 'دیوار' کلیدی لفظ بن کر اُبھرا

ہے جسے اُنھوں نے 'لا مکاں'، 'لاریب'، 'حرفِ مکرر'، 'لا کلام'، اور سدا بہار غزل میں تشبیہ، استعارے اور علامت کے طور پر استعمال کرکے زندگی اور کائنات کے مظاہر کو منعکس کیا ہے۔ راہی کے یہاں صنعتوں کا استعمال بھی نہایت فنکارانہ انداز میں ہوا ہے۔ اسی شعری اسلوب کی بنا پر انھوں نے ہم عصر غزل میں اپنی ایک الگ پہچان بنائی ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں ؎

میری صفات کا جب اُس نے اعتراف کیا
بجائے چہرے کے، آئینہ میں نے صاف کیا

○

علم و ہُنر کی روشنی پھیلتی ہے اسی طرح
جلتے ہیں اک چراغ سے جیسے ہزارہا چراغ

○

کتنا ہی رنگ و نسل میں رکھتے ہوں اختلاف
پھر بھی کھڑے ہوئے ہیں شجر اک قطار میں

عنبرؔ بہرائچی کی اپنی فکر، اپنا لہجہ ہے۔ انھوں نے نئے استعاروں اور تشبیہوں کے ذریعے غزل کے جو نمونے پیش کیے ہیں وہ مفہوم و معنی کے نئے باب وا کرتے ہیں۔ انھوں نے شہروں کے علاوہ قصبوں اور دیہاتوں کی گلیوں کے ایک ایک گوشے اور اُن کے حسین نظاروں کو، اصل حسیت اور جاذبیت کے ساتھ غزل کے پیرائے میں ڈھال دیا ہے۔ عنبرؔ کی غزلوں میں مذہبی فکر اور عشق کا جذبہ کارفرما ہے۔ اتر پردیش میں بولی جانے والی مخصوص لفظیات و محاورات کا استعمال ان کے یہاں جذبے کی شدت اور محسوسات کے والہانہ پن کے ساتھ ہوا ہے۔ سنسکرت شعریات کے علاوہ اودھی، برج، بھوجپوری کے الفاظ کی برجستہ آمد کی بنا پر نئی لسانی صورت گری وجود میں آئی ہے۔ ''خالی سیپیوں کا اضطراب''، ''دوب''، ''سوکھی ٹہنی پر ہریل'' میں شامل غزلوں کا کمال یہ ہے کہ عنبرؔ بہرائچی نے نئی غزل کی بھیجی بھار

سے الگ اپنی پہچان بنائی ہے۔ان کا انفرادی تشخص یہ ہے کہ وہ متضاد یا متنوع جذبات کو بیک وقت بیان کر دیتے ہیں۔ حسّیاتی اور جذباتی سطح پر عمل اور ردِ عمل کی جتنی فراوانی اور رنگارنگی اُن کے یہاں ہے وہ معاصر شعرا کے یہاں کم نظر آتی ہے۔ شاید اس لیے کہ ؎

میرے ساتھی مجھے بھی ختم کر دیتے مگر مجھ کو
مرے پندار نے سنجیونی بوٹی پلائی تھی

جنوں کنارا، دھوپ کی سرحد، خیمۂ خواب یہ وہ الفاظ ہیں جو خود اسعد بدایونی کی شاعری کی مخصوص جہت اور اندازِ فکر کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ وہ اپنی کج کلاہی کا اظہار جس انداز میں کرتے ہیں اُس میں اپنے ضمیر اور اپنی خودداری کا لحاظ رکھتے ہیں۔ نا اہلوں کے نوازے جانے سے بیزاری، بکھرتے ہوئے شیرازے پر ملال، قدروں کی پامالی اور انسانیت کے بکھرنے کے افسوس نے اُن کے لہجے کو تیکھا بنا دیا ہے۔ زبان و بیان کی پختگی اُن کی شاعری کا خاص وصف ہے۔ انھوں نے معاملاتِ حسن و عشق اور بدن کی جمالیات کو نئے انداز میں پیش کیا ہے ؎

ترے چراغ بھی اچھے ہیں گھر بھی اچھا ہے
مگر یہاں سے ہوا کا گزر بھی اچھا ہے

○

زمیں کے جسم پہ عیّار گھر اُٹھاتے ہیں
شریف لوگ تو رنجِ سفر اٹھاتے ہیں

○

ندی کنارے کھڑا پیڑ سوچتا ہوگا
کوئی بھنور مرے سر سے گزر نہ جائے کہیں

پہلے شعر میں اسعد بدایونی نے حرکی پیکر (چراغ، ہوا) کے ساتھ بصری پیکر کو بھی پیوست کر دیا ہے۔ دوسرا شعر عصری کرب اور سماجی نا انصافی کا غماز ہے۔ تیسرے شعر میں پیڑ علامت، استعارہ کی شکل میں قاری کو دعوتِ غور وفکر عطا کرتا ہے۔ اسعد بدایونی نے اپنی غزلوں میں نہ مینا کاری کی، نہ گل بوٹے بنائے تاہم الفاظ کے صحیح استعمال و انتخاب پر زور دیا ہے۔ کلام کو پڑھیے تو کسی شعوری کوشش کا اندازہ نہیں ہوتا ہے بلکہ بلا کی بے ساختگی اور روانی قاری کو حیرت و سرور کی کیفیت سے سرشار کر دیتی ہے۔

اسعد بدایونی کے معاصر شعری منظر نامے کے افق پر طلوع ہونے والا معاشرہ تنہا اکائیوں کا ہجوم ہے۔ آج جس قدر خارجی فاصلے سمٹے ہیں، اُسی قدر داخلی طور پر لوگ ایک دوسرے سے دور ہو گئے ہیں۔ چونکہ ہر انسان خارجی دنیا سے الگ اپنے اندر خیالوں اور جذبوں کی ایک داخلی دنیا بسائے رکھتا ہے اور اس داخلی دنیا میں بھی وہی شورشیں اور ہنگامے بپا ہوتے رہتے ہیں جس کے دم سے خارجی دنیا کی رونقیں قائم ہیں۔ اسی لیے ہجومِ تنہائی میں فرد کا خود کو خلا میں محسوس کرنا حیرت و استعجاب کی بات نہیں ہے کیونکہ اس تنہائی کا تعلق خارج کے بجائے انسان کے داخل سے ہے۔ اس تنہائی نے جن دیگر احساسات کو جنم دیا یا جنھیں گہرایا ہے اُن میں انتشار، عدم تحفظ، بے معنویت، خوف و دہشت، اجنبیت، بیزاری اور اُلجھن جیسے احساسات ہیں جو آج کے انسان کے دل و دماغ پر ایک بُری روح کی طرح چھا گئے ہیں۔ ذہنی تناؤ کے دُھندلکے سے پیدا مختلف تاثرات کو فرحت احساس نے بحسن وخوبی اُجاگر کیا ہے۔

فرحت احساس کی بیشتر غزلوں میں واحد متکلم کے لہجے کا دھیما پن، استعجاب کا انداز، سرگوشی کی کیفیت، افسردگی آمیز خود کلامی اور طنز کی آمیزش نے ایک نئی اسلوبیاتی جہت پیدا کی ہے۔

ہر گلی کوچے میں رونے کی صدا میری ہے
شہر میں جو بھی ہوا ہے وہ خطا میری ہے
وہ جو اک شور سا برپا ہے عمل ہے میرا
یہ جو تنہائی برستی ہے سزا میری ہے

○

میں رونا چاہتا ہوں خوب ، رونا چاہتا ہوں
اور اس کے بعد گہری نیند سونا چاہتا ہوں

فرحتؔ احساس نے ''رونا چاہتا ہوں'' سے ایک یادداشتی پیکر کو اُبھارا ہے جس کو پڑھ کر قاری کا ذہن کسی حادثے کی طرف مبذول ہو جاتا ہے۔

''شب آہنگ'' اور ''ماروائے سخن'' کے شاعر مہتاب حیدر نقوی کا خاص میدان غزل ہے۔ غزل کی نئی بوطیقا سے روشناس اس شاعر نے اپنے اظہار پر کسی قسم کی پابندی عائد نہیں کی بلکہ ''من کی دنیا میں ڈوب کر'' اپنے اظہار کو غزلوں کے پیکر میں ڈھلنے کے لیے آزاد چھوڑ دیا ہے ۔

نیا سفر ہے نئے بادبان کھولے جائیں
نئی زمیں پہ نئے آسمان کھولے جائیں

مہتاب حیدر کے کلام میں قوتِ بیان اور قوتِ اظہار کا ایک بہتا ہوا دریا نظر آتا ہے۔ انتخابِ الفاظ میں مہارت، عروض و بلاغت پر دسترس رکھنے والے شاعر کو مصرعے موزوں کرنے کا سلیقہ آتا ہے۔ اسی لیے اُن کے اسلوب میں جدّت اور طرزِ ادا میں نُدرت ہے۔ چند اشعار اور ملاحظہ ہوں ۔

یہ اندھیرے یہ اجالے یہ بدلتی صورت
سارے منظر نظر آتے ہیں تمہاری صورت

○

کیسے لکھوں میں شاعری ، کیسے کروں یہ ساحری
ایک زمانہ ہو گیا لفظوں کے جال میں ہوں گُم

مہتاب کے کلام میں فلسفیانہ حقائق کی گہرائی، مُعاشرتی تقاضوں کا احساس اور جمالیاتی پہلو بھی جلوہ گر ہیں۔ وہ صنعت ترصیع اور صنعت تضاد کے ساتھ ممکنہ صنعتوں کو اپنے تصرف میں لیتے رہتے ہیں۔ پہلے شعر کے پہلے مصرعہ میں اجتماع ضدین ''اندھیرے، اُجالے'' نے ایک محاکات کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔

جیسا کہ میں نے اپنے مضمون کے آغاز میں کہا ہے کہ آزادی کے آس پاس کے زمانے میں بھی اردو غزل جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ عہد کے وضع کردہ پیمانوں سے انحراف کرتے ہوئے شعری منظر نامے پر چھائی ہوئی تھی۔ محبوب کی نئی شبیہہ اُبھارنے والے شاعر حسرت کے یہاں عشق خاکستر ہونے کا نہیں بلکہ زخم کھا کر لذت اٹھانے کا ہنر بن گیا تھا۔ جگر کی محبت انشاط اور سرمستی کی دھیمی دھیمی آنچ کا احساس دلا رہی تھی تو فانی ان دونوں کے برعکس غم والم کی کیفیات سے غزل کو رنگین بنا رہے تھے۔ اصغر تصوف کے حوالے سے فلسفیانہ خیالات کی رعنائی اور دلکشی بکھیر رہے تھے۔ حزنیہ آہنگ کے ساتھ فراق، جذبی اور مجروح کا مدھم لہجہ اپنے عہد پر چھایا ہوا تھا۔ مذکورۂ بالا شعرا کے مُعاصرین عشق کی صالح روایات کو برتنے کے علاوہ اپنے عہد کی بے اطمینانی، خونریزی اور فرقہ پرستی کو بھی اجاگر کر رہے تھے۔ ساتھ ہی انھوں نے گنگا جمنی تہذیب و ثقافت کے مشترکہ عناصر کو غزل میں جذب کر کے اُسے سادگی اور پُرکاری عطا کی۔ ان کے بعد کے شعرا نہ تو اپنے عہد کی بے یقینی، اقدار کی شکست و ریخت، عالمی، قومی اور مقامی دہشت پسندی سے گھبرا کر راہِ فرار اختیار کرتے ہیں اور نہ ہی اپنی انفرادیت کو کھو کر سمجھوتہ کرتے ہیں بلکہ مختلف ذہنی رویوں کے ساتھ موضوعاتی اور اسلوبیاتی سطح پر جدت اور انفرادیت کا ثبوت پیش کرتے ہیں۔ ہر چند کہ آج لوگ شاعری میں فن کے بجائے خیال پر زیادہ زور دے رہے ہیں مگر غزل چوں کہ بنیادی طور پر ایک آرٹ ہے

لہٰذا شہر یار، عرفان صدیقی، سید امین اشرف، غلام مرتضیٰ راہی، عنبر بہرائچی، اسعد بدایونی، فرحت احساس، مہتاب حیدر نقوی وغیرہ کا شمار ایسے فنکاروں میں ہوتا ہے جنھوں نے آرٹ پر زیادہ توجہ دینے کی کوشش کی ہے۔ نتیجتاً سنگلاخ زمینوں میں خوبصورت، تہہ دار، رواں اشعار قرینے سے نکالے گئے ہیں۔ ساتھ ہی ان کے یہاں صنائع، حُسن کاری اور الفاظ کی تراش کے علاوہ انسانی جذبات و احساسات کو متشکل کرنے کا عمل فطری اور لہجہ نرم و خوشگوار ہے۔ اس کی وجہ سے غزل کی معنویت اور جامعیت میں حیرت انگیز اضافے ہوئے ہیں اور عالمی سطح پر اُتر پردیش کا شعری منظر نامہ معتبر اور محترم ہوا ہے۔

OO

نظمِ جدید: تعارف و تجزیہ

نظم کے لُغوی معنی پرونے، یکجا کرنے کے ہیں یعنی جس طرح موتیوں کو دھاگے میں پرو کر لڑی تیار کی جاتی ہے اُسی طرح الفاظ کو شاعری کی تنظیم میں ڈھال کر نظم کی تشکیل کی جاتی ہے، ''جامع اللغات'' کے مرتب نے لفظ 'نظم' کی وضاحت ان الفاظ میں کی ہے:

''شعر، کلامِ موزوں یا چند شعروں کا مجموعہ جو ایک ہی مضمون پر ہوں۔''

اس میں بیانِ معنی کی دو جہتیں ہیں ایک میں بکھری ہوئی اشیاء کی تنظیم ہے دوسرے میں بکھرے ہوئے الفاظ کو ایک مخصوص معنیٰ کی ادائیگی کے لیے خاص ترتیب (Order) میں پرونا، اور اسے ایک نقطہ پر مرتکز کرنا ہے۔ پھر الفاظ نظامِ معنیٰ میں داخل ہو کر اپنے اصل مفہوم سے الگ دیگر مفہوم ادا کرنے لگیں جو منظم کرنے والے کا منشا ہے۔ عام صورت میں یہ لفظ روز مرہ کی ترسیلی ضرورتوں کے لیے استعمال ہوتا ہے مگر خاص صورت میں اس کا استعمال کسی مخصوص خیال اور جذبے کی ترجمانی کے لیے ہوتا ہے۔ شاید استعمال کی اسی شکل کو صنفِ شعر میں نظم کہیں گے۔

یہاں ہم اس دوسری صورت کی ہی وضاحت کریں گے جس کا تعلق کیف وجذب یا محسوسات سے ہے۔ ظاہر ہے ان تینوں کی تجسیم الفاظ کے ایک ایسے گروہ

سے ہوتی ہے جو خیال اور محسوسات کے تناسب کو پیش نظر رکھتے ہوئے مترنم یا متحرک ہو۔ یعنی الفاظ کے استعمال میں ایک خاص لَے اور آہنگ کا ہونا بھی ضروری ہے ورنہ ان کے زیر و بم سے کوئی جھنکار پیدا ہونے کی امید نہیں کی جاسکتی۔ اگر لَے اور آہنگ موجود ہو تو نظم یا گیت معرضِ وجود میں آئے گا۔ آگے کا معاملہ اس کے اختصاص کا ہے یعنی یہ نظم ہی کیوں کہلائے۔ بعض اہلِ نظر کا خیال ہے کہ اردو شاعری کی جو مقرر ہیئتیں ہیں مثلاً مثنوی، قصیدہ، رباعی، قطعہ، غزل وغیرہ ان سے جو مختلف شعری پیکر ہے وہ نظم ہے۔ گویا ان کے علاوہ کوئی دوسری تخصیص نہیں؟

اصطلاحِ عام میں 'نظم' سے مراد غزل کو چھوڑ کر وہ تمام اصناف سخن جو 'نثر' کے مدِ مقابل ہیں یعنی جن پر کلامِ موزوں ہونے کا اطلاق ہوتا ہے یا جو ہیئت کے اعتبار سے نثر نہیں ہیں۔ لیکن انیسویں صدی کے نصف دوم میں ''نظم' کے روایتی مفہوم میں تبدیلی آئی۔ اس کی بڑی خاصیت خیالات کا تسلسل قرار دیا گیا۔ تسلسل کے احساس کے ساتھ مرکزیتِ خیال اور موضوع کو بھی اہمیت ملی۔ اس بدلے ہوئے نظریۂ شعر کو 'نظمِ جدید' کے نام سے منسوب کیا گیا ہے۔ اس میں موضوعات کا تنوع اور بیان میں وسعت کی لامحدود گنجائش موجود ہے گویا نظم موضوعات کے انتخابات، اختصار اور طوالت کی بندشوں سے یکسر آزاد ہے (شروع کی ہی نظموں پر نظر ڈالیں تو موضوعات کے بیان اور ان کے حجم کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے مثلاً حالی کو ہی لے لیجئے تو پتہ چلتا ہے کہ برکھا رُت، نشاطِ اُمید اور مناجات بیوہ سے لے کر مدّ و جزر اسلام تک چھوٹی بڑی نظموں کی ایک طویل فہرست ہے)۔ یہ ایک ایسی صنف سخن ہے جس میں شاعر کسی واقعہ، خیال یا تجربہ کو تسلسل کے ساتھ اس طرح پیش کرتا ہے کہ ایک شعر دوسرے سے زنجیر کی کڑیوں کی مانند پیوست ہوتا چلا جاتا ہے اور یہ ارتقائی تسلسل نظم کے آخر تک جاری رہتا ہے۔ کامیاب نظم میں ابتدا، وسط اور انتہا تین مراحل ہوتے ہیں۔ گویا نظم ایک ایسے رنگِ سخن کی طرف اشارہ ہے جس میں موضوعات کے بیان کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے جو پھیل کر Epic رامائن،

مہابھارت اور فردوسی کے شاہنامے جیسی وسعتوں کو اپنے اندر سمو لیتی ہے یا سمو لینے کی صلاحیت رکھتی ہے۔

شاعری کی تاریخ گواہ ہے کہ نظم جدید کے وجود میں آنے سے قبل دوسری ہیئتیں قائم تھیں جو صنفِ شعر کی تخصیص سمجھی جاتی تھیں۔ اس طرح نظم ان اصناف میں ایک اور کا اضافہ تھی۔ ہمارے شعری ادب نے اس اضافے کا تادیر جشن منایا، ان سے حظ اٹھایا، جذبات و محسوسات کی پینگیں لگائیں، مسرتوں کے سامان اخذ کیے، جنسِ خوردنی ہو، لباس ہو، اس کے استعمال کی زیادتی سے اس کی اہمیت اور لذت گھٹنے لگتی ہے۔ تب ہم ایک نئے ذائقے کی تلاش میں سرگرداں ہو جاتے ہیں۔ تو کسی صاحب نظر کو خیال ہوا کہ یہ نظم بھی بہت روایتی اور مجرد فکری عناصر کا تودہ لگتی ہے۔ ہم اس سے عقیدت کے پھول تو پیش کر سکتے ہیں مگر اس سے دانشورانہ سیرابی ممکن نظر نہیں آتی۔ لہٰذا فنِ شعر کے متوالوں کی تشنگی نظم کی کسی اور تازہ صورت کی تلاش کو نکل کھڑی ہوئی۔ تلاش بارآور ہوئی انجمن پنجاب کی تشکیل کی بدولت۔ یہ دریافت بھی سماجی اور سیاسی دباؤ کا نتیجہ تھی۔ یہ دریافت تھی نظم جدید کی، موجد تھے محمد حسین آزاد (۱۹۱۰-۱۸۳۵ء) اور الطاف حسین حالی (۱۹۱۴ء-۱۸۳۷ء)۔

جس زمانے میں محمد حسین آزاد نے نظم جدید کے منشور کا اعلان کیا تو اربابِ علم و ادب چونک اٹھے، بات نئی بھی تھی اور باب ساز بھی۔ گویا اردو شاعری میں ایک نئے باب کے اضافے کی بشارت ملی۔ مگر اس وقت اردو تہذیب گھسے کا شکار تھی کہ نظم کے پیچھے جو عزائم تھے وہ نیک نہیں تھے بلکہ استعماری تھے اور اس کا ادراک ان سب کو بھی تھا جو بادی النظر میں اس کے حمایتی اور ہیرو کار تھے۔ نظم جدید کے بنیاد گذار (Exponent) محمد حسین آزاد کی مساعی مشکوک نظروں سے دیکھی جانے لگی تھی۔ مگر نظم جدید کی طرفداری کو نکل آئے ذکاء اللہ، نذیر احمد، سرسید، حالی وغیرہ جو اس صنفِ نو کی ریڑھ کی ہڈیاں بن گئے۔ نظم جدید پر کسی کا اعتراض ان پر اعتراض سمجھا جانے لگا۔ نتیجتاً نظم جدید کے پودوں کی آبیاری اور محافظت طاقتور

ہاتھوں میں آ گئی۔ اس طرح نظم کی یہ ساخت اپنی جڑوں کو مضبوط کرتی ہوئی لہلہا اٹھی۔ بڑے بڑے مشاعرے ہوئے، نئے نئے موضوعات کو برتنے کے تجربے کیے گئے، درونِ نظم فکر و خیال کے تیز پہیے ناچنے لگے، استعماری پالیسیوں کا فروغ ہوتا رہا اس کی مخالفتیں بھی ہوئیں مگر آخرش اسے کامیابی نصیب ہوئی اور آگے چل کر بڑے فنکاروں اور فن پاروں کی اساس بن گئی۔ چونکہ نظمِ جدید ایک طرح کا نیا شعری فارم تھا اس لیے اس کے قواعد کو لے کر کئی سوالات بھی اٹھے اور کچھ دشواریاں بھی پیدا ہوئیں۔ لہٰذا ہم اس کے قواعد کا بھی ہلکا سا مطالعہ کر لیں تو شاید بات اور بھی واضح ہو جائے۔

نظمِ جدید کی کوئی مقررہ بندشیں نہیں ہیں۔ کسی بھی ہیئت میں کسی ایک موضوع پر مسلسل و موزوں اشعار کو ''نظمِ جدید'' کہا جا سکتا ہے۔ ظاہری ساخت کی بنا پر اس صنفِ سخن کی تین اقسام بڑی یا اہم قرار پائی ہیں جو ادبی حلقے میں خاصی مقبول ہوئی ہیں۔ (۱) پابند نظم (۲) نظمِ معریٰ اور (۳) آزاد نظم۔

(۱) پابند نظم کی ہیئت غزل سے بہت کچھ ملتی ہے۔ اس میں عموماً کسی روایتی ہیئت کی تقلید کی جاتی ہے۔ اس کے لیے بہر صورت بحر اور قافیہ کی پابندی لازم ہے۔ (۲) نظم معریٰ میں ردیف اور قافیہ کی قید نہیں ہوتی البتہ بحر کی پابندی کرنی پڑتی ہے۔ اسی لیے مصرعے برابر وزن کے ہوتے ہیں۔ (۳) آزاد نظم اسلوب کے اعتبار سے پابند اور معریٰ سے مختلف ہوتی ہے البتہ تینوں میں بعض قدریں مشترک ہیں، فرق اسلوب اور ہیئت کا ہے۔ آزاد نظم میں مصرعے چھوٹے بڑے ہو سکتے ہیں، ارکان کی تعداد کم و بیش ہو سکتی ہے لیکن اس میں بھی بحر ایک ہوتی ہے۔ یہ دوسری بات کہ طویل نظم کے مختلف ابواب کو علاحدہ علاحدہ بحروں میں لکھ دیا جائے۔ مثال کے طور پر ساحر لدھیانوی کی نظم ''پرچھائیاں'' پیش کی جا سکتی ہے۔ بقول پروفیسر خلیل الرحمٰن اعظمی:

> ''نظمِ معریٰ اور نظمِ آزاد وزن اور آہنگ اور اصول و ضوابط کو برقرار رکھتے ہوئے پابند نظم کے مقابلے میں آزاد ہیں۔ یا یوں

کہہ سکتے ہیں کہ ان ہیئتوں کو استعمال کرتے وقت شاعر سے وہ
سہارے چھین لیے جاتے ہیں جو غزل یا پابند نظم میں شاعر کے
لیے بعض سہولتیں فراہم کردیتے ہیں۔''

(علی گڑھ میگزین، ۱۹۵۷ء، ص:۱۹۹)

ابوالاعجاز حفیظ صدیقی ''کشاف تنقیدی اصطلاحات'' میں لکھتے ہیں:

''نظم آزاد کی تین قسمیں ہیں (الف) موزوں (ب) نیم
موزوں اور (ج) غیر موزوں......یہ سوچنا غلط ہوگا کہ نظم
معریٰ یا نظم آزاد پابندیوں سے بچنے کے لیے سہل نگار شعراء
نے اگر ایک طرف پابندیوں سے انحراف کرکے کچھ سہولتیں
حاصل کرلی ہیں، تو دوسری طرف اُنھوں نے اس قسم کی نئی
شاعری کا وقار بلند کرنے (اور اس کا جواز ثابت کرنے) کے
لیے شعر کے بعض ایسے پہلوؤں پر زور بھی دیا ہے، جن کی
جانب قدیم اصناف سخن میں طبع آزمائی کرنے والے شاعر کم
توجہ دیتے تھے۔'' (ص،۲۰۰)

قواعد کی وضاحت کے بعد ہم دیکھیں کہ نظم جدید کے پس پشت کون لوگ
اور محرکات تھے جس نے اس تخلیقی صنف کو درجۂ اعتبار بخشنے میں اہم رول ادا کیا۔
اس کے فروغ میں میجر فلر اور کرنل ہالرائڈ کی حمایت بلکہ سرپرستی حاصل رہی ہے۔
نظم جدید کی باقاعدہ روش سے پہلے محض نظیرؔ اکبرآبادی کی شخصیت سامنے آتی ہے
جنھوں نے تمام عمر نظم گوئی کی۔ ان کی نظموں میں اسلوب کو منفرد انداز اور عنوان کو
مرکزیت ملتی ہے۔ ویسے اس ضمن میں بہت سے نام گنائے جا سکتے ہیں مثلاً علی
عادل شاہ، برہان الدین جانم، قلی قطب شاہ، افضل جھنجھانوی، جعفر زٹلی، فائز دہلوی
وغیرہ لیکن ان شعراء کی کاوشوں کو نظم کی تاریخ میں تو شمار کیا جا سکتا ہے لیکن باضابطہ نظم
نگار کی حیثیت سے شمار کرنا مشکل ہے۔ ماسوا نظیرؔ اکبرآبادی کے جنھوں نے روایت

سے ہٹ کر شاعری کو اپنے تجربات و خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنایا اور اس میں اصلیت، سادگی، جوش اور روانی کو ملحوظ رکھا مگر اسالیبِ نظم کو فروغ دینے کا سہرا آزاد اور حالی کے سر بندھتا ہے۔ جنھوں نے انجمنِ پنجاب (لاہور) کے پلیٹ فارم سے اس تحریک کو ہوا دی۔ اس تحریک کے وجود میں آنے کی سب سے بڑی وجہ ۱۸۵۷ء کا انقلاب تھا جس کے بعد مغرب کے زیرِ اثر نظم کی طرف خصوصی توجہ دی گئی۔

۱۸۵۷ء کے بعد وقت نے کروٹ لی تو، حالات بدل چکے تھے، ملک غلام ہو چکا تھا، انگریزوں کی حکمرانی تھی، حاکمِ وقت کی زبان انگریزی تھی جس کو بلا واسطہ طریقے سے عوام پر مسلّط کر دیا گیا۔ اپنے تحفظ، بہتری کی تلاش اور مقابلہ کی جستجو میں انگریزی سے واقف ہونا وقت کی اہم ضرورت بن چکا تھا، بدلے ہوئے حالات میں ہمارے مفکّرین اور اکابرین اپنی قوم کی زبوں حالی پر غور کرنے کے لیے مجبور ہو گئے، چونکہ کسی قوم کی تعمیر میں ادب کا کردار اہم ہوتا ہے اس لیے اُس کی جانب خصوصی توجہ دی گئی۔ معاشرے کو نئی قدروں سے متعارف کرایا گیا اور ادب کو نئے زاویوں اور نئے حقائق سے روشناس کرایا گیا۔ زبان کو عام فہم بنانے اور اُسے روزمرہ کا رنگ دینے کی عام کوشش شروع ہوئی تاکہ زبان میں وسعت پیدا ہو اور عوامی سطح پر اس سے استفادہ کیا جا سکے۔ مغربی علوم بالخصوص انگریزی سے سائنس و دیگر جدید علوم و فنون کو اردو میں منتقل کرنے کا کام شروع ہوا۔

ہمارے ادب نے اب تک عربی و فارسی کے علاوہ اپنی ملکی زبانوں ہی سے فیض حاصل کیا تھا مگر ۱۸۵۷ء کے بعد جب ملک پر انگریزوں کا تسلّط ہو گیا تو ان کی زبان مقبول ہونے لگی۔ ہمارے دانشوروں کے لیے یہ بہترین موقع تھا کہ وہ انگریزی زبان و ادب سے استفادہ کریں اور اپنے ادب کو مالا مال کریں۔ تراجم کی بدولت انھیں مغربی شاعری کی ندرت، تازگی، معنویت، صداقت اور تنوع کا احساس ہو چلا تھا لہٰذا انھوں نے اپنی شاعری کی کم مائیگی اور سطحیت کو دور کرنے کے جتن شروع کیے، اس سلسلے میں سر سید احمد خاں، محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی کی

جودتِ طبع اور روشن خیالی نے نظمِ جدید کی راہوں کا تعین کیا اور اسے ایک بلند و بالا مقام عطا کیا۔ سرسید کا مزاج شاعرانہ تھا وہ شعر کہتے کم سمجھتے زیادہ تھے انھوں نے کبھی شاعر ہونے کا نہ دعویٰ کیا نہ اظہار، بلکہ وہ اپنا کام اپنی نثری تحریروں سے کرتے رہے۔ حالؔی اور آزاد نے انھیں کاموں کو اپنی شاعری کے ذریعہ انجام دیا ہے۔

اس پس منظر میں مزید تاریخی حوالوں کو دیکھیں تو اس سے اندازہ ہوگا کہ نظمِ جدید کی قوت، اس کا صنفی اختصاص تھی یا سرپرستوں اور موافق حالات کا کرشمہ۔ یہ بات سب پر عیاں ہے کہ نظم جدید کے فروغ کے لیے آزاد نے ۱۸۶۴ء سے ہی راہیں ہموار کرنی شروع کر دی تھیں یعنی اس وقت سے جب وہ پنجاب کے سررشتۂ تعلیم میں تراجم پر نظرِ ثانی اور دُرستی کے لیے مامور ہوئے تھے۔ انجمن کو ناظم تعلیمات میجر فُلر کی حمایت حاصل تھی اور جب میجر فُلر کی جگہ کرنل ہالرائڈ کا تقرر ہوا تو انھوں نے اور زیادہ جوش و خروش کے ساتھ آزاد کے خیالات کی تائید کی اور انھیں مکمل تعاون دیا۔ ۱۵/ اگست ۱۸۶۷ء میں انجمن کے ایک جلسے میں آزاد نے ''نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات'' کے عنوان سے ایک خطبہ پڑھ کر سنایا جس میں انھوں نے بڑے دلکش انداز سے قدیم و جدید شاعری کے معائب و محاسن کی طرف توجہ دلاتے ہوئے شعراء کو انگریزی شاعری سے استفادہ کرنے کا مشورہ دیا۔ ان کے یہ خیالات جب اخبار ''آفتاب پنجاب'' کے ذریعے عوام کے سامنے آئے تو ان میں ایک نیا جوش پیدا ہوا اور نئی نسل کا رجحان ترجموں کی طرف بڑھا۔ انگریزی کی اچھی نظموں کے ترجمے ہونے لگے۔ آزاد کے افکار و خیالات کی گونج ۱۸۷۰ء میں حالی کو لاہور لے آئی جس کی وجہ سے نظم جدید کے مطمحِ نظر کو ایک منظم تحریک کی حیثیت حاصل ہوگئی۔ اب تک حالی کی زندگی کے بیشتر ایام غالب اور شیفتہ کی صحبت و ہم نشینی میں بسر ہوئے تھے جہاں انھیں ردِ عمل کے طور پر شاعری میں سادگی اور اصلیت کا احساس ہوا، اور انھوں نے دانشوروں کو صلاح دی:

حالی اب آؤ پیرویٔ مغربی کریں
بس اقتدائے مصحفی و میر کر چکے

۱۸۷۴ء میں آزاد اور حالی نے کرنل ہالرائڈ کی سرپرستی میں نئے انداز کے مشاعروں کا آغاز کیا جن کا ذکر پہلے بھی آچکا ہے، ان میں طرحی غزلوں کے بجائے مستقل موضوعات پر نظمیں سنائی جاتی تھیں ورنہ اس سے پہلے شعراء کو غزل کہنے کے لیے مصرعِ طرح دیا جاتا تھا اور وہ اسی مصرعے کی زمین میں طبع آزمائی کرتے تھے۔ انجمنِ پنجاب کے تحت منصوبہ بند طریقوں سے مشاعروں کا آغاز ہوا۔ اس کے لیے شرکاء کو پہلے سے مصرعہ طرح کی بجائے ایک موضوع یعنی عنوان دیا جاتا تھا جس کے دائرے میں رہ کر شعراء نظمیں کہہ کر لاتے تھے۔ اس تحریک کی بدولت فن کاروں کی ممکن توجہ کلام میں فصاحت اور قدرتی عنصر پیدا کرنے، حُزنیہ انداز کے مقابلے طربیہ بیان اور اخلاق وموعظت کے مضامین قلم بند کرنے پر مرکوز ہوئی۔ آزاد اور حالی ادب کو افادی اور بامقصد بنانا چاہتے تھے۔ شاعری کے ذریعے وہ عوام میں حرکت وعمل کی قوت پیدا کرنا چاہتے تھے تاکہ معاشرے کو ذہنی طور پر پوری طرح صحت مند بنایا جا سکے۔ ساتھ ہی ساتھ وقتاً فوقتاً انجمن کے جلسوں میں جدید شاعری کی افادیت کو اُجاگر کرنے کے لیے مباحث اور تقاریر کا بھی اہتمام کیا جاتا تھا۔ آزاد نے خود کئی محفلوں میں علمی وادبی مضامین پڑھے جن میں قدیم روش کو ترک کرنے اور انگریزی زبان وادب سے استفادہ کرنے کی تلقین کی گئی تھی:

> ''تمہارے بزرگ اور تم ہمیشہ سے نئے انداز کے موجد رہے ہو مگر نئے انداز کی خلعت وزیور جو آج کے مناسب حال ہیں وہ انگریزی صندوقوں میں بند ہیں اور ہمارے پہلو میں دھرے ہیں۔ مگر ہمیں خبر نہیں، ہاں ان صندوقوں کی کنجی ہمارے ہم وطن انگریزی دانوں کے پاس ہے۔''

''خوابِ امن''، ''شبِ قدر''، ''صبحِ امید''، ''وداعِ انصاف'' اور ''دادِ انصاف'' آزاد

کی دلکش نظمیں ہیں جن میں خیالات کی اچھوتی تصویر کشی اور شعریت کی فراوانی ہے۔ ''برکھارت''، ''نشاطِ امید''، ''مناظرۂ رحم و انصاف'' اور ''حُبِّ وطن'' حالی کی مشہور نظمیں ہیں، جو انھوں نے لاہور کے دورانِ قیام لکھیں اور بعد میں ''مدّ و جزر اسلام''، ''چپ کی داد'' اور ''مناجاتِ بیوہ'' جیسی بے حد مقبول نظمیں تخلیق کیں جو نیچرل شاعری کے لیے سنگِ میل ثابت ہوئیں۔ وہ اپنے مجموعہ کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:

> ''میں اعتراف کرتا ہوں کہ طرزِ جدید کا حق ادا کرنا میری طاقت سے باہر تھا۔ البتہ میں نے اردو زبان میں نئی طرز کی ایک ادھوری اور ناپائیدار بنیاد ڈالی ہے۔ اس پر عمارت چُننی اور اس کو ایک قصرِ رفیع الشان بنانا ہماری آئندہ ہونہار اور مبارک نسلوں کا کام ہے۔'' (ص،۴)

نظمِ جدید کی تحریک کو فروغ دینے والوں میں نمایاں نام عبدالحلیم شؔرر، اسمٰعیؔل میرٹھی، شبلؔی نعمانی، اکبرؔ الہ آبادی، نظم طبا طبائی، غلام محمد بھیکؔ نیرنگ، سرور جہان آبادی، خوشؔ محمد ناظر، شوقؔ قدوائی وغیرہ کے ہیں جنھوں نے آزاد اور حالی کی تعمیر کردہ راہوں پر چل کر موضوعات میں وسعت، پختگی اور گہرائی پیدا کی، ہیئت کے نئے تجربے کیے، مصرعوں کی نئی ترتیب، بندوں کی نئی تقسیم اور ردیف و قافیہ کا نیا التزام کیا۔ [عبدالحلیم شؔرر (۱۹۲۶ء۔۱۸۶۰ء) اور اسمٰعیل میرٹھی (۱۹۱۸ء۔۱۸۴۴ء) نظمِ معریٰ کے موجد ٹھہرے]۔

یہ تھیں چند وہ باتیں جو نظمِ جدید کے واقعاتی اور ارتقائی ماخذات پر مبنی تھیں مگر جہاں تک مجھے محسوس ہوتا ہے وہ یہ کہ تمام ایسی نظموں کے اظہارات میں فکری عمق اور خیال کی وحدت نہ تھی۔ نیز نیچرل شاعری کا تصور بھی خام تھا۔ شاید یہ یورپ کی منظری شاعری کی تقلید کا نتیجہ تھا۔ جہاں جغرافیائی اطراف (Back drops) کا آرائشی الفاظ میں بیان اور اس کی خوبصورتی اور دل پذیری سے متعلق

معلومات فراہم کی جاتی تھیں۔

میرے نزدیک فطری شاعری یا نیچرل شاعری سیدھی ہی نہیں بلکہ ٹیڑھی اور پُر پیچ بھی ہے۔ انسانی نفسیات اور جنسی رغبتیں بھی انسان کی فطرت کا حصہ ہیں۔ اس نوع کی شاعری میں ان کی عدم موجودگی باعثِ تعجب معلوم ہوتی ہے۔ آدمی کی فطرت کا مطالعہ از خود اتنا بڑا فطری روّیہ ہے جو کائنات کے مطالعے کے درجہ کے مقابل رکھا جا سکتا ہے۔ افسوس کہ اس دور کی نو ایجاد صنف جو ادب اور فلسفے کا ایک بڑا کام انجام دے سکتی تھی اور جمالیاتی حس کی تسکین کا باعث ہو سکتی تھی، محض ایسے پُر تصنع پیغام کا وسیلہ بن کر رہ گئی جس کا مقصد ہتھیائی ہوئی زمین سے رس نچوڑ کر بوتلوں میں بند کر کے ہر ہائی نس کی الماریوں کے لیے Export کرنا تھا۔ مگر وقت ایک لمبا سفر طے کر کے نظمِ جدید کو اقبال، عظمت اللہ خاں، تصدق حسین خالد، صلاح الدین پرویز تک یعنی افادی، رومانی، حلقۂ ارباب ذوق سے ترقی پسندی، جدیدیت اور ما بعد جدیدیت تک لے آیا۔ جہاں ایک جانب اس خوبصورت صنف سخن کی بے بضاعتی دور ہوئی تو دوسری سمت اسے نئی اور گراں مایہ جہاں بھی نصیب ہوئیں۔ فیض، مخدوم، میرا جی، ساحر، ن م راشد، اختر الایمان، عمیق حنفی، شہر یار، قاضی سلیم، سردار جعفری، حفیظ جالندھری، وزیر آغا، مجید امجد، عنبر بہرائچی، صلاح الدین پرویز وغیرہ اسی شجرِ سخن کی خوبصورت، برگ آور اور سایہ دار شاخیں ہیں جو ہماری روح کو طمانیت عطا کرتی ہیں اور جسم کو گھنا سایہ بھی پہنچاتی ہیں۔

OO

اسرار الحق مجاز
محمد حسن کے آئینہ خانے میں

اردو کے مشہور ادیب محمد حسن نے اپنے قریبی دوست اور مشہور شاعر مجاز کی روداد حیات کو سوانحی ناول کا قالب عطا کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"یہ سوانحی ناول آپ کی سرگذشت بھی ہے اور ایک پورے دور کی کتھا بھی، کاش کہ آپ کی زندگی میں یہ لکھا گیا ہوتا تو آپ بھی درد و داغ و جستجو و آرزو کی یہ تصویر دیکھ پاتے۔"

ناول کا عنوان "غم دل وحشت دل" مجاز کی مشہور نظم 'آوارہ' سے ماخوذ ہے۔ محمد حسن نے مجاز کی سوانح حیات کو معلوم اور نا معلوم کڑیوں اور ان کے شعری اور ادبی اکتسابات سے قاری کو بہ یک وقت واقف کرانے کی غرض سے فکشن اور سوانح کو باہم آمیز کیا ہے۔ سوانحی ناول کے لوازم کو ملحوظ رکھتے ہوئے مصنف نے اپنے ہیرو کے اوائل عمری کے جنسی تجربے کو ایک باب "راستے اور مسافر" کے حوالے سے بیان کیا ہے۔ اس باب کی خارجی تصدیق نہیں کی جاسکتی مگر اس سے جنس کے تئیں مجاز کے رویے کا بآسانی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ مصنف نے مجاز کے عشقیہ اور رومانی تجربات کو جنس سے بالکل الگ رکھ کر دیکھنے کے تصور کی تردید کی ہے۔ ناول کے پیش لفظ میں وہ لکھتے ہیں:

''مجاز بھائی!!

مدتوں پہلے آپ نے اپنی تصویر مجھے دیتے ہوئے
اس کی پشت پر اصغر گونڈوی کا شعر لکھا تھا:

ہم آئینے میں اپنے حال کی تعبیر دیکھیں گے
تمہارے ہاتھ کی کھینچی ہوئی تصویر دیکھیں گے

اُس وقت تو یہ خواب پورا نہ ہو سکا، مگر آپ کے انتقال کے برس ہا برس بعد کئی کوششوں اور متعدد مسودات تلف کرنے کے بعد یہ بُرا بھلا ناول لکھا گیا ہے۔

مدعا محو تماشائے شکستِ دل ہے
آئینہ خانے میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے''

اور پھر اس آئینہ خانے کے ۲۴ در اِن عنوانات کے تحت کھلتے ہیں:

۱۔	ردولی	۲۔	جگن بھیّا
۳۔	خواب تماشا	۴۔	راستے اور مسافر
۵۔	لکھنؤ	۶۔	آگرہ: تاج محل کے سایے میں
۷۔	شاعرِ محفل وفا	۸۔	ہیروئن کی تلاش
۹۔	گم نام اُداسی	۱۰۔	ڈھائی ملاقاتیں
۱۱۔	علی گڑھ	۱۲۔	جہانِ تازہ
۱۳۔	کاشانہ	۱۴۔	شہر طرب رومانوں کا
۱۵۔	ایک انوکھا سفر	۱۶۔	بازگشت
۱۷۔	شادیانے	۱۸۔	بہار کا آخری نغمہ
۱۹۔	دہلی	۲۰۔	شہر نگار
۲۱۔	ٹوٹتے بکھرتے خواب	۲۲۔	جانبِ صحرا
۲۳۔	سرِ بازار می رقصم	۲۴۔	مشعلوں کا جلوس

۲۵۔ راج سنگھاسن ڈانواڈول
۲۶۔ جنت اور جہنم
۲۷۔ جنگِ عظیم کے سایے
۲۸۔ کرب ونشاط کی گزرگاہیں
۲۹۔ ریزہ ریزہ خواب
۳۰۔ اک ہلال، اک تارہ
۳۱۔ آرزو
۳۲۔ یہ داغ داغ اُجالا
۳۳۔ درد کی دولت بیدار

پہلا در: ردولی شریف، صدیوں پہلے ایک جوان رعنا سپہ سالار مسعود غازی کہلانے والے جنگجو سپاہی اوران کی نہایت عقیدت مند، معصوم، بھولی بھالی زہرہ بی بی کی عشقیہ کہانی اب تک ایک زندہ تجربہ کے طور پر موجود ہے۔ مصنف نے اس رودادِ غم کو بہت دلچسپ انداز میں باور کرایا ہے بلکہ ماضی بعید کی اس رسمِ وفا سے رومان مستعار لیتے ہوئے بتایا ہے کہ رومان صرف زندہ ہی نہیں رہتے بلکہ ان رومانوں کے کردار بھی بار بار جنم لیتے ہیں اور ہر دور میں نئے نئے رنگ روپ اختیار کرتے ہیں۔ ردولی کی اس روایتی اور تہذیبی فضا میں ۱۹/ اکتوبر ۱۹۱۱ء میں چودھری سراج الحق کے گھر اسرار الحق کی ولادت ہوتی ہے۔ مجذوب چچا اور والد جن کا سلسلۂ نسب حضرت عثمان ہارونی سے ملتا ہے، کہتے ہیں کہ یہ میرا نام روشن کرے گا جب کہ بین السطور میں زہرہ کی آواز گونجتی ہے کہ یہ میرا وارث ہے، میری امانت ہے اور عارفہ اپنے اس چھوٹے سے بھائی کو گود میں کھلاتے ہوئے سوچتی ہے کہ یہ اسرار ہے، اسرار الحق۔ حق کے بھید کوئی نہیں جانتا۔

نیم طلسماتی، نیم خانقاہی ماحول سے قاری باہر نکلتا ہے تو جگن بھیا کی ردولی سے رخصت کی داستان ہے۔ اس داستان میں مجاز کے ساتھ انصار الحق، صفیہ اور حمیدہ بھی خوش گپیوں میں شامل ہیں۔ 'خواب تماشا' میں بچپن کی شرارتیں، کہانیاں اور بیت بازی کے ساتھ اشعار کو یاد کرنے کی مشق ہے۔ 'راستے اور مسافر' میں اچانک ایک موڑ آجاتا ہے۔ معصومیت میں جنسیت حلول کر جاتی ہے۔ وہ اس طرح کے مجاز، بیمار حمیدہ کو کہانی سنا رہا تھا۔ پاس ملازمہ (نائن) کا پلنگ تھا، اونگھتے

اونگھتے آنکھ لگ جاتی ہے اور وہ برابر (ملازمہ) کے پلنگ پر سو جاتا ہے اور پھر اسے ایک عجیب سا، راحت بھرا احساس ہوتا ہے۔ یہ اس کی زندگی میں عورت کا پہلا، بھر پور لمس تھا جسے ناول نگار نے نہایت تلذذ آمیز لہجہ میں بیان کیا ہے۔ شاید اس وجہ سے کہ آئندہ موہنی، سلطانہ، پروین، زہرہ وغیرہ کے قالب میں ڈھلنے والے نسوانی پیکروں کے نازک ارتعاشات کو اُجاگر کیا جا سکے۔

لذت و راحت سے گزرتے ہوئے لکھنؤ کی بہاریں نظر آتی ہیں۔ امین آباد اسکول کی ہلچل، شام کی رونقیں، فلم کا شوق، کھیل سے رغبت، مشاعرے میں شرکت، جگر مرادآبادی سے والہانہ محبت، جوش ملیح آبادی سے قربت کا ذکر چل ہی رہا تھا کہ چودھری سراج الحق کا آگرہ تبادلہ ہو جاتا ہے اور مجاز کے سینٹ جانس کالج میں داخلہ کے ساتھ ہی دائرۂ احباب میں شامل ہوتے ہیں معین احسن جنھوں نے ملال تخلص اختیار کر رکھا تھا اور جو اسرار الحق کو شہید تخلص پر راضی کر لیتے ہیں۔ حامد شاہ جہاں پوری، دل گیر، ضمیر، آل احمد سرور سے قربت بڑھتی ہے، وہ نیاز فتح پوری، میکش اکبرآبادی کے سایے میں فانی بدایونی سے اصلاح لیتے، ان کے مشورے پر عمل کرتے ہیں اور پھر اسی تاج نگری میں دونوں دوست اپنا تخلص بدل کر جذبی اور مجاز اختیار کر لیتے ہیں۔ فانی کی سرپرستی میں مجاز کی غزلوں پر نشاط کا رنگ چڑھتا ہے کہ والد کا تبادلہ علی گڑھ ہو جاتا ہے۔

کج کلاہی شان رکھنے والے مجاز کی شاعری علی گڑھ میں نکھرتی ہے۔ غنائیت سے بھری ہوئی ان کی شگفتہ بیانی، الفاظ کی روانی اور اندازِ بیان کی سادگی کے چرچے شروع ہوتے ہیں۔ ارمانوں کی اس خلد بریں سے مجاز کا رومانی ذہن، باغیانہ انداز اختیار کرتے ہوئے انقلابی فضا میں مدغم ہو کر ایک نئے آہنگ میں تحلیل ہوتا ہے۔ وہ غزل کے ساتھ نظم کی طرف بھی پوری توجہ دیتے ہیں۔ نمائش، خوش مذاقی، آج کی رات، نذرِ خالدہ، رات اور ریل، انقلاب، شوقِ گریزاں، جشنِ سالگرہ، خانہ بدوش وغیرہ علی گڑھ میں لکھی جانے والی مشہور نظمیں ہیں۔ بعد میں

'نذرِعلی گڑھ' کو تو علی گیرین نے اپنی روح میں رچا بسا لیا۔

پروفیسر محمد حسن نے مذکورہ ناول میں دانش گاہِ علی گڑھ کے چہار جانب نظر ڈالی ہے۔ ایک طرف پھوس کے چھپروں کے وہ ڈھابے منظر نامہ پر اُبھرتے ہیں جہاں چائے، بسکٹ اور نمک پارے اور کبھی کبھی برفی کے دوران مقامی خبروں پر شروع ہونے والے تبصرے، ملکی اور غیر ملکی صورت حال پر بحث و مباحثے کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ دوسری طرف اقامتی زندگی کے ہوسٹل کے کمرے میں جہاں دل ٹوٹتے جڑتے ہیں۔ چائے بنتی ہے اور گپ شپ کے سلسلے رات گئے تک جاری رہتے ہیں۔ پھر یونیورسٹی میں طلبا کی اپنی یونین اور مختلف شعبہ جاتی انجمنیں ہیں جہاں جلسے، ڈبیٹ، مشاعرے ہوتے رہتے ہیں۔ ناول کے کینوس پر یہ بھی اُبھرتا ہے کہ اس دور میں اے ایم یو کا ایک بڑا مرکز کھیل کا میدان بھی تھا۔ کرکٹ، ہاکی، ٹینس اور شہ سواری سے پوری یونیورسٹی برادری کو دلچسپی تھی۔ بقول مصنف کرکٹ میں مشتاق علی، ٹینس میں غوث محمد اور شہ سواری میں نزاکت علی کی دھوم تھی، اور مجازؔ ان سب کے شیدائی۔

میرس روڈ، گرلس کالج، بت کدہ، تانگے، نمائش، سیاہ برقعے اور کالی شیروانیوں کو دیکھ کر مجازؔ اس شہر طرب رومانوں کے تعلق سے کہہ اٹھتے ہیں:

> ہر آن یہاں صہبائے کہن اک ساغرِ نو میں ڈھلتی ہے
> کلیوں سے حسن ٹپکتا ہے پھولوں سے جوانی اُبلتی ہے
> یاں حسن کی برق چمکتی ہے، یاں نور کی بارش ہوتی ہے
> ہر آہ یہاں اک نغمہ ہے، ہر اشک یہاں اک موتی ہے

آگرہ میں اگر مجازؔ کے دل کو موہنی نے موہ لیا تھا تو علی گڑھ میں انھوں نے ناہید سے سرگوشی اور پروین سے رشتے جوڑے ہیں۔ یہیں مجازؔ کی بہن صفیہ، جاں نثار اختر پر جان نثار کرتے ہوئے ان کی شریک سفر بنتی ہیں۔ اس 'جہان تازہ' میں مجازؔ، رشید جہاں، ممتاز جہاں اور عصمت چغتائی سے متعارف ہوئے ہیں تو

عبدالحمید، عبدالمغنی، ساجد علی خاں، علی سردار جعفری، اختر حسین رائے پوری اورفرحت اللہ انصاری دوستوں کی فہرست میں شامل ہوتے ہیں۔ سرراس مسعود، سر ضیاء الدین، پروفیسر محمد حبیب، ڈاکٹر کنور محمد اشرف اور ڈاکٹر علیم کے خیالات سے اتفاق واختلاف کرتے ہوئے کمیونسٹ مینی فیسٹو بھی ان کی شاعری میں ڈھلتا ہے اور یہیں اپرکوٹ کے ایک مشاعرے سے لوٹنے کے بعد ساغر نظامی کے ساتھ کچھ اس انداز سے جام ٹکراتے ہیں کہ پھر یہ شغل کبھی ختم نہیں ہوتا، نشہ ایسا چڑھا جو کبھی اترا ہی نہیں۔

علی گڑھ کی رومانی اور ادبی فضا سے نکل کر مجاؔز دہلی کے سیاسی ماحول میں پہنچتے ہیں۔ آل انڈیا ریڈیو کے اردو رسالہ 'آواز' کے مدیر مقرر ہوتے ہیں:

آج کن ہاتھوں میں دل کا ساز ہے
سارا عالم گوش بر آواز ہے

حمیدہ سلطان، زہرہ، نیازی، شوکت اللہ انصاری، آصف علی، آغا اشرف کی محفلوں میں حاضر جوابی، بذلہ سنجی کے ساتھ ساتھ اشعار میں تیزی، تندی اور تلخی آتی ہے۔ دل کے ٹوٹنے اور ملازمت کے چھوٹنے کے احساس نے دیوانگی کی کیفیت پیدا کردی اور شاعر رومان کہہ اٹھتا ہے:

شہر کی رات اور میں ناشاد و ناکارہ پھروں
جگمگاتی جاگتی سڑکوں پہ آوارہ پھروں
غیر کی بستی ہے کب تک در بدر مارا پھروں
اے غمِ دل کیا کروں اے وحشتِ دل کیا کروں

مجاؔز کی یہ نظم 'آوارہ' جس میں ذاتی غم اور انقلابی احساسات مل کر ایک ہو گئے ہیں، اپنی اثرانگیزی اور معنویت کی بنا پر اپنے عہد کے نوجوانوں کا اعلان نامہ اور اس کے ایک مصرعے کا حصہ مذکورہ ناول کا سرنامہ ہے۔

'جگن' دہلی کی بے مروتی اور بے اعتنائی کے بعد جاگتا رہتا ہے، گنگناتا رہتا ہے۔

مجھے شکوہ نہیں دنیا کی ان زہرہ جبینوں سے
ہوئی جن سے نہ میرے شوقِ رسوا کی پذیرائی
مجھے شکوہ نہیں ان پاک باطن نکتہ چینوں سے
لب معجز نمانے جن کے مجھ پر آگ برسائی
مجھے شکوہ نہیں تہذیب کے ان پاسبانوں سے
نہ لینے دی جنھوں نے فطرتِ شاعر کو انگڑائی
مجھے شکوہ نہیں دیر و حرم کے آستانوں سے
وہ جن کو میرے حالِ زار پر اکثر ہنسی آئی
مجھے شکوہ نہیں اُن صاحبانِ جاہ و ثروت سے
نہیں آئی مرے حصے میں جن کی ایک بھی پائی
زمانے کے نظامِ زنگ آلودہ سے شکوہ ہے
قوانینِ کہن آئینِ فرسودہ سے شکوہ ہے

'غمِ دل وحشتِ دل' کا یہ شاعر اپنے ریزہ ریزہ خوابوں اور اپنی شکستہ آرزوؤں کو سمیٹے ہوئے تصور میں خود سے ہم کلام ہوتا ہے، تم زہرہ ہو----- وہی زہرہ جس نے ردولی میں سید سالار مسعود غازی کو چاہا تھا اور اپنی زندگی اُن کے لیے وقف کردی تھی۔ سالار مسعود غازی لوٹ کر نہیں آئے اور تم زندگی بھر انتظار کرتی رہیں لیکن اب ایسا نہیں ہوگا۔ اب تمہارے نہیں، میرے انتظار کرنے کی باری ہے----- یہ انتظار بڑا ہی کرب ناک ثابت ہوتا ہے۔ اس تناؤ بھری کیفیت کے بعد ناول تیزی سے اختتام کی طرف بڑھتا ہے۔ جنگِ عظیم، تقسیمِ ہند کے تباہ کن حالات کے ساتھ مجاز کی خستگی اور دیوانگی کے دوروں کی روداد اشاروں کنایوں میں ہے کیونکہ مرکز توجہ بنتا ہے، تین سے پانچ دسمبر ۱۹۵۵ء کو منعقد ہونے والا کنونشن اور مشاعرہ اور لال باغ کے شراب خانے کی کھلی ہوئی چھت۔ ٹھٹھرا ہوا یہ شاعر جسے بلرام پور ہسپتال نے ۵/ دسمبر کی رات مردہ قرار دیا اور جس کے بارے میں ناول نگار آخری لائن لکھتا ہے:

''یہ کون جانتا تھا کہ اس کے معاشقے اور رومان ایک کبھی نہ ٹوٹنے والے عہدِ وفا سے بندھے ہوئے تھے اور وہ وفا کا یہ نغمہ اس کا نغمۂ آتشین تھا جس نے آخر کار اسے جلا کر راکھ کر دیا۔''

ناول نگار نے مجاز کی چوالیس سالہ زندگی کو احاطۂ تحریر میں لانے کے لیے تقریباً اتنا ہی وقت صرف کیا ہے۔ لندن میں ۲۸ رفروری ۱۹۹۱ء میں مسودہ مکمل ہوا۔ ۲۰۰۳ء میں سوانحی ناول کی شکل میں شائع ہوا۔ پروفیسر محمد حسن ناول کے فنی رموز سے بخوبی واقف ہیں۔ ان کی حیثیت ادیب، نقاد، محقق، شاعر، ڈراما نویس اور فکشن نگار کی ہے اسی لیے حیرت ہوتی ہے کہ انھوں نے زیب داستان کے لیے ایک پورا باب 'راستے اور مسافر' کے عنوان سے ایک نوعمر لڑکے کا جوانی سے چور خاتون کے ساتھ شب گزاری کے طویل منظر کو پیش کرنے کے لیے وقف کر دیا ہے۔ آخر انھیں اس جنسی تلذذ کے تفصیلی ذکر کی ضرورت کیوں پیش آئی؟ اس کا ناول میں کہیں کوئی جواز نہیں ہے۔ مصنف نے خود موہنی، شہناز، نورا، گوہر سلطان، زہرہ وغیرہ کے توسط سے جو فضا خلق کی ہے اس سے مجاز کی محبت خاموش فریادی کی شکل اختیار کرتی ہے نا کہ ہوس پرستی کی۔ ڈاکٹر مغیزہ عثمانی (مجاز: شخص اور شاعر)، حمیدہ سالم (ہم ساتھ تھے، مجاز ایک آہنگ)، منظر سلیم (مجاز حیات اور شاعری)، آل احمد سرور (رومانیت کا شہید، علی گڑھ میگزین مجاز نمبر) اور شارب ردولوی (اسرار الحق مجاز) وغیرہ نے اس کا بار بار اعتراف کیا ہے کہ مجاز اپنے عہد کا مقبول، پسندیدہ اور محبوب شاعر تھا۔ اسے بے حد سراہا گیا۔ اس نے بھی محبت کی مگر وہ ہوس کی منزل تک کبھی نہیں جا سکا ہے بلکہ اس نے تو عورت کو اعتماد اور وقار کے ساتھ پیش کیا ہے۔ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے یونین ہال میں جب ترکی کی مشہور ادیبہ، خالدہ ادیب خانم کا خیر مقدم کیا گیا تو مجاز نے 'نذر خالدہ' کے عنوان سے ایک طویل نظم پیش کرتے ہوئے کہا:

لالہ و گل کیا یہ چمن بھی ترے قدموں پر نثار
یہ گہر ہائے سخن بھی ترے قدموں پر نثار

انھوں نے عورت کا محض احترام ہی نہیں کیا بلکہ اس میں حوصلہ، ہمت، بے خوفی اور جرأت کے جذبے کو بیدار کرتے ہوئے تلقین کی:

ترے ماتھے کا ٹیکا مرد کی قسمت کا تارا ہے
اگر تو سازِ بیداری اُٹھا لیتی تو اچھا تھا
ترے ماتھے پہ یہ آنچل بہت ہی خوب ہے لیکن
تو اس آنچل سے اک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا

صنفِ ناول میں بہت کچھ شامل کرنے کی گنجائش ہے مگر سوانحی ناول میں احتیاط کے ساتھ اور اس وقت تو اور بھی محتاط ہونے کی ضرورت ہے جب مصنف ہیرو کی شخصیت کو اُبھارتے ہوئے خود اعتراف کر رہا ہو:

''دل کی گہرائیوں کو کون ناپ سکتا ہے۔ آوازِ شکست ساز سننے کا یارا کسے ہے؟ خاص طور پر اس وقت جب ایک دل نہیں، پوری نسل کے دل ٹوٹے ہیں اور ان لوگوں کے دل ٹوٹے ہوں جنھوں نے اپنے ملک اور اپنی قوم ہی نہیں اپنے دور کو سنوارنے کے خواب دیکھے اور دکھائے تھے۔'' (پیش لفظ)

ہر چند کے سوانحی ناول، سوانحِ حیات نہیں ہوتا، تاہم کچھ اہم تاریخی واقعات کو نظر انداز کرنا محلِ نظر ہے۔ مثلاً علی گڑھ کے تعلق سے سروجنی نائیڈو اور پھر پنڈت جواہر لال نہرو کا ذکر بہت تفصیل سے ہے لیکن اسی دوران مولانا حسرت موہانی جو اردوے معلّی کے پہلے سکریٹری اور آزادی کے متوالے تھے اور جن کا مجاز بہت احترام کرتے تھے، وہ دو بار علی گڑھ آئے۔ ایک مشاعرے میں شرکت کی۔ ان کا ماہنامہ، ''مستقل'' مجاز کے حلقہ میں پسند کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا۔ غم دل وحشت دل میں اس کی کوئی روداد نہیں ہے جبکہ چند واقعات اور فضا بندی کی تکرار ہے۔

ناول میں دہلی کا ذکر خوب ہے، تفصیل سے ہے جب کہ دہلی میں وہ مشکل سے دو سال رہے۔ ایک سال آل انڈیا ریڈیو میں ملازم کی حیثیت سے اور ایک سال در بدری میں ۔ اس کے برعکس علی گڑھ میں وہ ۱۹۳۱ء سے ۱۹۳۵ء تک طالب علم کی حیثیت سے رہے، اس کا ذکر بہت کم ہے (مجاز ادبی سرگرمیوں سے اس حد تک جڑے رہے کہ معاشیات، فلسفہ اور اردو کے ساتھ بی ۔اے چار سال میں مکمل کیا۔) جب وہ آگرہ میں تھے تب بھی علی گڑھ آتے رہتے اور ۱۹۳۵ء کے بعد بھی ان کا باغِ سرسید سے رابطہ رہا، تو پھر کیوں افسانوی مجموعہ ''انگارے'' کی اشاعت اور اس کی ضبطگی کا ذکر ناول میں نہیں ہے؟ مجاز کے ذہنی افکار و نظریات سے قریب تر، روایت سے انحراف برتنے والا یہ مجموعہ نومبر ۱۹۳۲ء میں شائع ہوا۔ ۲۵ر مارچ ۱۹۳۳ء کے سرکاری گزٹ میں اس کے ضبط کیے جانے کا باضابطہ اعلان کیا گیا۔ اس کے چاروں مصنفین: سجاد ظہیر، احمد علی، محمود الظفر اور رشید جہاں سے مجاز کے بہت قریبی تعلقات تھے۔ اسی طرح اپریل ۱۹۳۴ء میں پریم چند تین دن علی گڑھ میں شمشاد مارکیٹ کے پاس ، بنگالی کوٹھی میں اشفاق حسین کے مہمان رہے جس کی تصدیق 'ہنس' آفس سے ۱۶ر اپریل ۱۹۳۴ء کو جینیندر کمار کے نام لکھے گئے خط سے بھی ہوتی ہے۔ اُن ایام میں مجاز علی گڑھ کیمپس میں مقیم تھے۔ خوب شامیں جم رہی تھیں مگر اس واقعہ کا ذکر بھی مذکورہ سوانحی ناول میں نہیں ہے۔

سوانحی ناول نگار حقائق کو اپنے طور اور اپنے طرزِ فکر کے مطابق سجا سنوار کر پیش کرتے ہیں۔ ایسی صورت میں وہ محض واقعہ نویس نہ رہ کر، آرٹسٹ بن جاتے ہیں۔ ایسے فن کار سماجی حقائق یا واقعات کو دوسرے ناول نگار کی طرح رقم نہ کر کے اپنی قوتِ متخیلہ کا استعمال کرتے ہوئے رد و قبول کرتے ہیں۔ کبھی اہم واقعات کو اپنے اظہار میں معمولی انداز میں برتتے ہیں تو کبھی نہایت ادنیٰ سے واقعے کو Big Story میں تبدیل کر دیتے ہیں جسے لوگ تسلیم بھی کر لیتے ہیں۔ سوانحی ناول نگار کی یہ ہنرمندی ''غمِ دل وحشتِ دل'' میں پوری طرح جلوہ گر ہے۔ مصنف کے ہاتھ کی

کھینچی ہوئی تصویر سے جو شبیہ اُبھرتی ہے وہ ایک طرح دار نوجوان کی ہے جس کی ہلکی مونچھیں، چھوٹا سا دہانہ، نازک اور لمبی انگلیاں، بڑھے ہوئے بال، سر وقد، چھریرا بدن، ترچھی ٹوپی اور لانگ کوٹ اس کے مردانہ حسن میں اضافہ کرتے ہیں۔ اپنی وجیہ شخصیت کی بنا پر وہ ہر محفل میں مرکز توجہ بنتا ہے اور اس کی شاعری نوجوان دلوں کی دھڑکن قرار پاتی ہے۔ یہ دانش ورانہ سوچ کا ہی نتیجہ ہے کہ نہ صرف مسائل پر مضبوط گرفت نظر آتی ہے بلکہ سماجی اور اقتصادی بندشیں کس طرح انسانی شخصیت پر اثر انداز ہوتی ہیں اور ان کے مابین جو کش مکش ہوتی ہے اس کو بھی پروفیسر محمد حسن نے فنکارانہ طور پر اپنے بیانیہ کا حصہ بنایا ہے۔

OO

میرؔ کی مثنویاں

ہیئت شعر میں افسانے

غمِ عشق، غمِ حیات اور غمِ کائنات کی تثلیث کو ایک نیا فنی اظہار عطا کرنے والے شاعر، میر تقی میر کی تخلیقی عظمت کا اعتراف اُن کے معاصرین نے کیا۔ آنے والے ادوار کے تمام بڑے ادیبوں نے اُنھیں اپنے اپنے انداز سے نذرانۂ عقیدت پیش کیا۔ مولوی عبدالباری آسی نے ۱۹۴۱ء میں بڑے اہتمام سے کلیاتِ میر مرتب کی۔ نول کشوری اشاعتوں میں یہ کلیات آج بھی معتبر اور مستند ہے حالانکہ محققین نے اس میں بھی چند غلطیوں کی نشاندہی کی ہے۔ فورٹ ولیم کالج کے کاظم علی جواںؔ کے مطبوعہ نسخہ (۱۸۱۱ء) سے لے کر جدید ترین نسخوں تک میرؔ کی شاعری خصوصاً غزل پر توجہ دی گئی ہے۔ بلا شبہ انھوں نے اردو غزل کے پیرائے میں ایسے نقش چھوڑے ہیں، جن کی مثال مشکل سے ملے گی، لیکن یوں بھی ہے کہ میرؔ کی مثنویوں پر وہ توجہ نہیں دی گئی جس کی وہ مستحق ہیں۔ شائد اس وجہ سے بھی کہ جب میر کا ذکر آیا تو بات غزل، اس کے لوازمات یا پھر تذکرے سے آگے نہ بڑھ سکی۔

میر تقی میرؔ نے اردو غزل کی جمالیات اور لفظی تلازمات کی تشکیل میں بہت اہم کردار ادا کیا ہے۔ ان کا یہ شعری رویہ مثنوی میں بھی جلوہ گر رہا۔ خانقاہی ماحول میں وہ تصوفانہ نکات کو قصوں اور حکایتوں کی شکل میں سنتے آئے تھے، ان کی

تاویلات سے واقف تھے۔ الفاظ کے زیر و بم سے، رزم و بزم کی تصویر کھینچنے میں قدرت رکھتے تھے۔ اگرچہ وہ داستان گو نہیں تھے لیکن فنِ داستان گوئی کا شعور رکھتے تھے۔ اسی لیے وہ مثنوی کے رائج لغوی اور اصطلاحی معنوں کو جذب کرتے ہوئے منظوم قصہ نگاری کو فروغ دیتے ہیں۔ معشوق کا سراپا، آرائش کے سامان، باغ، صحرا، دریا وغیرہ کے ذکر کے ساتھ محیر العقل باتوں کا منطق کے ساتھ جواز پیدا کرنے کا سہارا لیتے ہیں۔ انھوں نے چھوٹی بڑی ۳۷ مثنویاں لکھی ہیں جن میں نو مثنویاں قصہ نگاری، فضا، ماحول اور وحدتِ تاثر کے اعتبار سے نہایت اہم ہیں۔ کردار نگاری کے لحاظ سے تو یہ مثنویاں یوں بھی منفرد ہیں کہ ان میں میر اپنی ذات کو فراموش کر کے خلق کردہ کرداروں میں اس طرح تحلیل ہو جاتے ہیں کہ 'وہ' اور 'میں' کی تمیز مٹ جاتی ہے۔

''جوان و عروس'' قصہ کی ترتیب اور اس کے برتاؤ کے لحاظ سے میر کی بہترین مثنوی ہے اسی لیے اس کا ذکر پہلے کیا جا رہا ہے۔ کہانی اس طرح ہے کہ ایک نوجوان ایک شہر گیا وہاں بڑی سرائے میں قیام پذیر ہوا۔ اتفاقاً آب و ہوا کی تبدیلی کی وجہ سے سخت بیمار ہو گیا۔ کوئی دوا کارگر نہ ہوئی۔ علاج کے ساتھ ہی مرض میں اضافہ ہوتا رہا۔ تنگ آ کر اس نے دوا چھوڑ دی اور خود کو حالات کے سپرد کر دیا۔ اسی درمیان سرائے میں ایک قافلہ آ کر مقیم ہوا۔ اس قافلہ میں ایک یتیم مگر بے حد حسین لڑکی تھی۔ اس کی نسبت طے ہو چکی تھی۔ متعلقین شادی کی غرض سے اس کو شہر لائے تھے۔ نوجوان اس کو دیکھ کر اس کی زلفوں کا اسیر ہوا۔ لڑکی نے ہاتھ میں مہندی لگائی اور جس کمرے میں رکی ہوئی تھی وہاں اس کا ایک نقش چھوڑ کر شہر میں اپنے عزیزوں کے یہاں چلی گئی۔ سرائے کی ملازمہ نے نوجوان سے اس کمرے میں منتقل ہونے کو کہا کہ جہاں پہلے لڑکی مقیم تھی تاکہ وہ نوجوان کے کمرے کی صفائی کر سکے۔ نوجوان لڑکی کے کمرے میں پہنچ کر اور مہندی کے نقش کو دیکھ کر ایسا بے قابو ہوا کہ وہ نشان کو دیکھتا، چومتا، آہ و فغاں کرتا اور اسی جنون کی کیفیت میں جاں بحق ہوا۔

شادی کے بعد وطن جانے کے لیے واپسی پر لڑکی پھر اسی کمرے میں آ کر ٹھہری۔ جذبۂ عشق کا اثر دیکھئے کہ نوجوان کا چہرہ، ہر پل اس کی نگاہوں کے سامنے گھومتا رہا۔ درو دیوار فریاد کرتے ہوئے محسوس ہوتے۔ آخر اس نے سرائے کی ملازمہ سے اس کے بارے میں دریافت کیا۔ احوال سن کر لڑکی اس کے ساتھ، چھپتے چھپاتے نوجوان کی قبر پر گئی۔ لڑکی جیسے ہی وہاں پہنچی، قبر پھٹ گئی اور وہ اس میں سما گئی۔ ملازمہ روتی پیٹتی اس کے شوہر کے پاس گئی اور پوری کیفیت بتائی۔ شوہر نے قبر کو کھدوایا تو دونوں لاشیں اس طرح ایک دوسرے سے پیوست تھیں کہ ان کو علاحدہ نہ کیا جا سکا، اور بالآخران کو ایک ہی قبر میں دفن کر دیا گیا۔ عشق میں جنون کی انتہا کو تو تسلیم کیا جا سکتا ہے لیکن فریفتگی کی انتہا کا جواز سائیٹفک ذہن قبول کرنے سے معذور نظر آتا ہے۔ روحوں کے انجذاب کا قصہ پوری کہانی کو ایک تمثیل پیرائیہ عطا کرتا ہے۔ بعد از مرگ اتصال کا جو تصور ہے وہ بھی علامتی یا استعاراتی ہو سکتا ہے۔

بادشاہت کے رو بہ زوال اور جاگیردارانہ معاشرت میں لکھی گئی دوسری مثنوی ''دریائے عشق'' بھی جسمانی نہیں بلکہ روحانی ملاپ پر مبنی ہے۔ اس میں ایک عاشق مزاج نوجوان بے کلی محسوس کرتا ہے تو سیر کے لیے نکل کھڑا ہوتا ہے۔ اتفاقیہ اس کی نگاہ اٹھتی ہے تو دیکھتا ہے کہ ایک مہ جبیں اس کو مسلسل دیکھ رہی ہے۔ وہ اس کو دل دے کر اپنے ہوش و حواس کھو بیٹھتا ہے۔ نوجوان کی دیوانگی سے لوگوں کو اصل معاملہ کی اطلاع ہوتی ہے، لڑکی بھی اس پر فدا ہو جاتی ہے۔ والدین اس صورتِ حال سے پریشان ہوتے ہیں اور نوجوان سے بیزاری بلکہ دشمنی برتتے ہیں لیکن رسوائی اور بدنامی کے خوف سے کوئی انتقامی قدم نہیں اٹھاتے ہیں بلکہ خاموشی سے، دریا پار، اپنے ایک عزیز کے یہاں، لڑکی کو روانہ کر دیتے ہیں۔ اتفاق کہ جس ڈولی سے لڑکی روانہ ہوتی ہے، وہ نوجوان کے قریب سے گزرتی ہے۔ اسے احساس ہو جاتا ہے اور وہ فریاد و فغاں شروع کر دیتا ہے۔ دایہ موقع کی نزاکت کو سمجھتے ہوئے اس کو اپنے ساتھ لے لیتی ہے۔ بیچ دریا میں پہنچ کر وہ عیاری سے لڑکی کی جوتی کو

دریا میں گرا دیتی ہے اور نوجوان کی غیرت کو اُکساتی ہے۔ نوجوان اسے نکالنے کے لیے دریا میں چھلانگ لگاتا ہے اور گرداب میں پھنس کر تہ نشین ہو جاتا ہے۔ دایہ اپنی مکاری پر خوش ہوتی ہے۔ لڑکی خون کے گھونٹ پی کر رہ جاتی ہے۔ عزیزوں میں ہفتہ بھر قیام کرنے کے بعد لڑکی دایہ کو واپسی پر رضا مند کر لیتی ہے۔ مخصوص مقام پر پہنچ کر وہ دریا میں کود پڑتی اور غرق ہو جاتی ہے۔ لوگ دریا میں جال ڈلواتے، تو دونوں بغل گیر حالت میں برآمد ہوتے ہیں کہ ایک روح دو قالب دکھائی دیتے ہیں۔ کہانی کو پہلے ہی کلائمکس پر ختم کیا جا سکتا تھا لیکن دستور کے مطابق اس دور کا جو عام مزاج تھا، اسی کے لحاظ سے کہانی کو آگے بڑھایا گیا ہے۔ اس منظوم کہانی میں مکالماتی لہجے کی ایک نئی جہت سامنے آتی ہے۔ یہاں میر نے کرداروں کے مابین، براہِ راست گفتگو نہ کر کے، ایسا پیرایۂ بیان اختیار کیا ہے جس سے راوی کے توسط سے واضح جواب ملتا ہے۔

مثنوی ''مجازِ عشق'' میں میر نے ایک درویش کی روایت کو نظم کیا ہے کہ درویش سیر کرتا ہوا ایک شہر پہنچا۔ وہاں اس نے ایک نوجوان کو وارفتگی میں مبتلا پایا۔ وہ اپنی جان سے بیزار نظر آتا تھا۔ درویش نے اس کو تسلی دی اور مدد کرنے کا وعدہ کر کے احوال دریافت کیا۔ نوجوان نے محبوبہ کا پتا بتاتے ہوئے درخواست کی، کہ میری کیفیت، اس تک پہنچا دی جائے۔ وعدہ نبھاتے ہوئے درویش نے عاشق کا حال محبوب کو سنایا تو وہ خفا ہو کر کہتی ہے ؎

کہ ہجراں میں جو بے قراری کرے
سرِ راہ فریاد و زاری کرے
نہ سونے دے نالوں سے ہمسایوں کو
بھلی موت ایسے فرو مایہ کو

نوجوان نے درویش سے یہ جواب سن کر فوراً دم توڑ دیا۔ درویش پھر واپس ہوا اور لڑکی کے گھر پہنچا تاکہ انجام سے باخبر کر سکے۔ ایک ضعیفہ کو گھر سے نکلتے دیکھ کر اس نے نوجوان کی موت کی اطلاع پہنچوائی۔ درویش جب واپس ہو رہا تھا تو گھر سے

رونے پیٹنے کی آوازیں دم بدم تیز ہوتی ہوئی سنائی دیں جو یہ باور کرارہی تھیں کہ لڑکی عالمِ ارواح میں جا کر عاشق سے مل گئی ہے۔ ہر چند کہ اس مثنوی میں کردار، صورت حال، فضا اور مقام تبدیل ہیں مگر موضوع وہی محبت —— مرکز، عشق اور بظاہر انجام ناکامی ہے۔ میر شاید یہ باور کرانا چاہتے ہیں کہ جسمانی فراق مُنتج ہوتا ہے روحوں کے اتصال پر اگر جذبۂ عشق صادق ہے۔

مثنوی ''شعلۂ عشق''۔ ''شعلۂ شوق'' کے نام سے بھی معروف ہے۔ اس میں تین اہم کردار ہیں۔ پرس رام، بیوی شیام سندر اور پرس رام کا ایک عاشق۔ پلاٹ کی ترتیب اس طرح ہے کہ پرس رام کے عاشق کو یہ بات گوارا نہیں تھی کہ اس کا محبوب اپنی بیوی سے غیر معمولی محبت کرے۔ وہ اپنے دل میں کُڑھتا اور رقابت میں جُھلستا رہتا۔ اس نے پرس رام کو ہموار کرکے، اپنے منصوبہ میں شریک کیا اور اس کی ایما سے موت کی جھوٹی خبر شیام سندر تک پہنچا دی۔ وہ شوہر کی موت کی خبر سن کر خود کو ہلاک کر لیتی ہے۔ شروع سے یہ کہانی امرد پرستی کی طرف مائل نظر آتی ہے۔

میر بیمار ہوئے جس کے سبب
اسی عطار کے لونڈے سے دوا لیتے ہیں

لیکن اچانک مصنف اپنے قاری کو اس فضا سے نکال کر، فطری رومانس سے ہمکنار کرتے ہوئے داستانوی ماحول میں پہنچا دیتا ہے۔ یہ سانحہ پرس رام کے عاشق کو نادم کرتا ہے لیکن پرس رام کو دیوانہ بنا دیتا ہے۔ وہ اِدھر اُدھر مارا مارا پھرتا ہے۔ ایک ماہی گیر کی زبانی آسمانی شعلہ جو کہ پرس رام کی گردان کرتا ہے، کا واقعہ سن کر اس جگہ پہنچتا ہے۔ معمول کے مطابق شعلہ کا ظہور ہوتا ہے اور پرس رام کی آواز سنائی دیتی ہے۔ وہ بے چین ہو کر شعلہ کی طرف لپکتا ہے اور اس کے ساتھ آسمان کی جانب بڑھتا چلا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ ہمیشہ کے لیے نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ کیا اس قصے کو میجک ریلزم سے جوڑا جا سکتا ہے؟ یا پھر اس کو نفسیاتی نقطۂ نظر سے دیکھنا ہوگا کیوں کہ اس میں جلن اور حسد کی جبلت مرد

میں دکھائی گئی ہے جبکہ عام طور پر عورتوں کو زیادہ حاسد سمجھا جاتا ہے۔ کرداروں کے نام بھی چونکانے والے ہیں جو ذہن کو دیومالائی قصوں کی طرف لے جاتے ہیں۔

میر کے یہاں قصوں کی رائج روایت سے اس طرح انحراف ہے کہ مثنویوں میں کوئی مسلسل کہانی نہیں، ان میں کوئی بکھراؤ بھی نہیں بلکہ Single Story ہے اور اسی وجہ سے وحدتِ تاثر ہے — ''حکایتِ عشق'' جس کو عشقیہ مثنوی بھی کہتے ہیں، کہانی کی ترتیب، تحیر اور تجسس کے اعتبار سے ہی اہم نہیں ہے بلکہ اصل خوبی قصہ کے برتاؤ اور اندازِ بیان میں مضمر ہے۔ اس کا ہیرو گجرات کا افغان نوجوان ہے۔ وہ ایک شادی شدہ ہندو عورت پر عاشق ہے۔ لڑکی بھی اسے پیار کرنے لگتی ہے۔ شوہر دق کا مریض ہے۔ کچھ دنوں بعد اس کی موت ہو جاتی ہے۔ پتنی اس کی چتا کے ساتھ ستی ہونے والی ہوتی ہے کہ نوجوان پتنگے کی طرح اڑتا ہوا آتا ہے اور اس کی آغوش میں سما جاتا ہے۔ حیرت و استعجاب سے بھری یہ کہانی نہ صرف قاری کو باندھے رکھتی ہے بلکہ یکجہتی اور مساوات کے تاثر کو بھی مہمیز کرتی ہے۔

میر نے فلسفۂ عشق اور تصوف کو خونِ جگر سے قلم بند کیا ہے۔ اسی لیے وہ الم نگار کہلائے ہیں۔ درد و غم، جستجو و آرزو کی تمام کیفیات سے میر واقف ہیں۔ غزلوں کی طرح ان کی مثنویوں میں بھی عشق، غم ذات یا غم وجود کے پیرائے میں ڈھل جاتا ہے مثلاً ''مور نامہ'' میں مور اور رانی کے معاشقہ کو ایک انوکھے ڈھنگ سے بیان کیا گیا ہے۔ اتفاقاً ایک مور ایسے دیس میں پہنچ جاتا ہے جہاں کی رانی اپنی خوبصورتی میں بے مثال تھی۔ مور اس پر عاشق ہو جاتا ہے۔ بے زبان پرندہ کی خاموش محبت رنگ لاتی ہے۔ رانی بھی اس کی طرف ملتفت ہوتی ہے۔ چغل خوروں نے راجہ کو اس کی خبر کی تو وہ آگ بگولا ہو گیا۔ رانی نے موقع کی نزاکت کو محسوس کرتے ہوئے مور کو محل سے رخصت کر دیا لیکن راجہ کا غصہ رفع نہ ہوا۔ اس نے مور کے بارے میں معلومات فراہم کیں تو پتا چلا کہ وہ ایک بھیانک جنگل میں جہاں

خطرناک اژدہوں کا قیام ہے، چُھپا ہوا ہے۔ راجہ نے اس کو ختم کرنے کے لیے ایک فوج روانہ کی، لیکن اس سے قبل سارا جنگل جل کر راکھ ہوگیا۔ رانی بھی مور کے فراق میں خاک ہوگئی۔ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا مور، محض مور نہیں کچھ اور، دشمن، حاسد، راچھس وغیرہ ہے جس کی وجہ سے راجہ انتہائی قدم اٹھانے پر مجبور ہوتا ہے ---اور جنگل کیوں جل کر راکھ ہو جاتا ہے؟ مور کی موت کس طرح کی ہے؟ میر اس کے وسیلے سے کیا کہنا چاہتے ہیں؟

''معاملاتِ عشق''۔ ''جوشِ عشق'' اور ''خواب وخیال'' ایک دوسرے سے متعلق اور مربوط ہیں۔ ان مثنویوں کو سلسلہ وار ترتیب دینے سے ایک شخصی داستان مکمل ہوتی ہے اور یہ داستان میر کی آپ بیتی کہلانے کی مستحق ہے۔ میر نے ان میں اپنی نوجوانی کے معاشقہ، وطن اور محبوب دونوں سے جدائی کے تاثرات کو بیان کیا ہے۔ ''معاملاتِ عشق'' میں میر کی دیگر مثنویوں کی طرح ابتداء میں عشق کی توصیف کا ذکر ہے۔ اس کے بعد ان تکلیف دہ مراحل کا بیان ہے جن سے ان کا گزر ہوا۔ ابتدائے عشق میں درجہ بدرجہ معاملات پیش آتے رہے۔ شروع کی ملاقاتیں کہ جن میں حجاب تھا، بے تکلفی میں تبدیل ہوئیں۔ محبوب کے لطف وکرم میں اضافہ ہوتا گیا، لیکن امکانی کوشش کے باوجود وہ وصل کے لیے راضی نہ ہوتا۔ اپنی شوخ مزاجی کی بنا پر چھیڑ چھاڑ جاری رکھتا۔ یہ واحد مثنوی ہے جس میں میر وصل سے شادکام اور لطف اندوز ہوئے۔ اسی لیے یہ مثنوی ان کی عام روش سے ہٹی ہوئی ہے اور اس کی فضا میں غمناکی کے بجائے شگفتگی اور شادکامی ہے۔

''جوشِ عشق'' میں مثنوی ''معاملاتِ عشق'' کی نیرنگیوں کا سلسلہ دراز ہے۔ عشق کی کارفرمائیاں انھیں ہلکان کیے رہتیں۔ حالات کی ناسازگاری کہ انھیں ترکِ وطن کے لیے مجبور ہونا پڑا۔ مثنوی میں جدائی سے قبل کے واقعات اور جدائی کے بعد گزرنے والی کیفیات کا موثر بیان ہے۔ میر کے مخصوص انداز میں سلگتی ہوئی غمناک فضا رچی بسی ہے جو ''خواب وخیال'' میں اور بھی شدت اختیار کرلیتی ہے۔

اس میں معاملات اپنی انتہا کو پہنچ جاتے ہیں۔ محبوب خیال و خواب کا پیکر بن جاتا ہے اور وہ جدائی، ناکامی، سماجی ذلت اور حالات کی ناسازگاری کو برداشت نہیں کر پاتا ہے۔ مذکورہ مثنوی میں میر کی زندگی کے بہت سے احوال مجسّم ہو کر قاری کے سامنے ہوتے ہیں۔ انھوں نے اس کی تمہید میں جس سنجیدگی اور متانت کے ساتھ اپنے شدید المیہ جذبے کو بیان کیا ہے وہ قابلِ ستائش ہے۔ اس کی تمہید کے چند اشعار ملاحظہ ہوں ۔

خوشا حال اس کا جو معدوم ہے — کہ احوال اپنا تو معلوم ہے
زمانے نے رکھا مجھے متصل — پراگندہ روزی پراگندہ دل
گئی کب پریشانیِ روزگار — رہا میں تو ہم طالعِ زلفِ یار
وطن میں نہ اک صبح میں شام کی — نہ پہنچی خبر مجھ کو آرام کی
اٹھاتے ہی سر یہ پڑا اتفاق — کہ دشمن ہوئے سارے اہلِ وفاق
جلاتے تھے مجھ پر جو اپنا دماغ — دکھانے لگے داغ بالائے داغ
زمانے نے آوارہ چاہا مجھے — مری بے کسی نے نباہا مجھے
گرفتارِ رنج و مصیبت رہا — غریبِ دیارِ محبت رہا
جگر میرا رو رو کے خوں ہو گیا — مجھے رکتے رکتے جنوں ہو گیا

مذکورہ بالا اشعار سے اندازہ ہوتا ہے کہ میر کی شاعری نہ صرف درد و غم کا مجموعہ تھی بلکہ ان سے نجات کا بھی ایک وسیلہ تھی۔ ایسا وسیلہ جو عشق کے حقیقی تصور کی طرف مائل کرتا ہے۔

دو سو سال پہلے ہیئت شعر میں لکھے گئے ان قصوں میں عشق کے تصور کو مختلف پیراہن میں پیش کیا گیا ہے لیکن آج دانشورانہ سطح پر اس ہیئت سے کیا کام لیا جا سکتا ہے؟ کیا ان میں جو واقعات اور کائنات چھپے ہوئے ہیں، وہ ہمارے فہم و دانش کا حصہ بن سکتے ہیں؟ کیا ہم ریڈیو، ٹیلی ویژن، فلم وغیرہ کے توسط سے ان کی بازیابی، معنویت تلاش کرنا چاہیں تو کامیاب ہو سکتے ہیں؟ یا پھر ہم انھیں محض تفنن

طبع کے لیے لکھے گئے افسانے سمجھ لیں، تو یہ مسلکِ میرؔ کے خلاف ہے کیونکہ دوسروں سے اپنے کو الگ رکھنے والا، یہ کج کلا شاعر، جس کے پاس کیفیات و جذبات کے بیان کا طاقتور وسیلہ موجود تھا، وہ عوامی صنف کا انتخاب کیوں کرتا ہے؟ اور پھر اپنا اندازِ بیان اوروں سے جدا کرنے کے کیوں جتن کرتا ہے؟ میرؔ کے اس افسانوی شعور کو سمجھنے کے لیے ہمیں اس دور کے معاشرتی حقائق بھی تلاش کرنے ہوں گے۔ اس شہرآشوب سے گزرنا ہوگا جس سے راہِ فرار کے جواز تلاش کیے گئے؟ حالات کی اس ستم ظریفی کو دیکھنا ہوگا جو زوال کا باعث بن رہی تھی اور ترکِ وطن پر مجبور کر رہی تھی۔ بہر حال کچھ محرکات ایسے ضرور ہوں گے جن کو میر تقی میرؔ براہِ راست نہ لا کر منظوم کہانیوں کے توسط سے پیش کرنا چاہتے تھے۔ یہ تمام سوالات محققین اور ناقدین کے لیے ہنوز تشنہ ہیں۔

OO

جنوبی ہند کی قدیم منظوم کہانیاں

تاریخ کے ہر دور میں، ہر خطۂ زمین پر اور دنیا کی ہر زبان میں کہانیاں کہی اور لکھی گئی ہیں۔ اردو زبان بھی اس سعادت سے بہرہ ور ہوئی۔ اس نعمت سے وہ کیوں کر محروم رہ سکتی تھی کہ وہ اور کہانی، دونوں کی ابتدائی پرورش اسی سرزمین ہند کی مرہون منت ہے۔ کہانی نے سارے عالم میں بسیرے لیے لیکن اپنی ابتدائی اور درمیانی عمر تک اس کا خصوصی لگاؤ سرزمین مشرق سے رہا ہے۔ ایشیا کے غرب وسطی علاقے، خاص کر عرب و ایران نے اس کی پاسبانی کی۔ پرورش، نگہبانی اور اپنی میزبانی کے پورے فرائض انجام دیے۔ سرزمین ہند بھی قدیم رشتے کی پاسداری میں پورے حقوق ادا کرتی رہی۔ اردو زبان کی خوش نصیبی کہ آبائی وطن اس کا ملک ہندوستان، اپنی نسبی زبانوں کے زیر سایہ پروان چڑھی لیکن استفادہ اس نے عربی اور فارسی سے بھی کیا کہ اردو زبان کی آبیاری میں ان دونوں زبانوں کا قابل قدر حصہ ہے۔ یہ زبان بنی، سنوری اور نکھری تو بے شمار خوشبوؤں سے رچی بسی شباب پر آئی کہ سب کو پیاری ہوئی۔

کہانی اپنی ابتدا سے ہی مشرقی عوام کی محبوب رہی۔ کیوں نہ ہوتی کہ مشرق کے خوابناک ماحول میں اس کی تخم ریزی ہوئی۔ رومان پرور فضاؤں نے رنگ و نور سے آبیاری کی اور خیال و خواب کے نرم گرم سانچوں میں ڈھال کر حسن و جمال کی وہ رعنائی اور لطافت اس کو بخشی کہ اس کی شاداب اور شباب آور سحر انگیزی

نے ہر دل موہ لیا۔ ہر فرد اس کا شیدائی ہوا۔ ہر رات اس کے لیے وقف ہوئی۔ وقف اس طرح کہ دن انتظار کے اضطراب میں گزرتا۔ شب ہوتی تو تمام رات کہانی سے وصل کی لذتوں کے حصول میں انسان مصروف ہو جاتا۔ باہمی قربت، رفاقت دیرینہ میں تبدیل ہوتی گئی۔ ماہ و سال صدیوں میں مدغم ہوئے۔ ارتقاء کے سارے نشیب و فراز کہ مشرق جن سے دو چار ہوا کہانی نے اپنے اندر سمو لیے۔ مشرقیت اس کے رگ و ریشہ میں پیوست ہوئی اور مشرق میں کہی گئی کہانی اپنی پہچان میں امتیاز سے ممتاز ہوئی۔

مشرق میں کہی اور لکھی گئی کہانیاں اپنے مخصوص مزاج کی غماز اور مختلف ادوار کی امنگوں، خواہشوں، عقیدوں اور تقاضوں کی آئینہ دار ہیں۔ ماضی کے وہ ایام اور ان میں بیتنے والی زندگی آج سے بہت مختلف تھی۔ عہدِ حاضر کی مصروف، آرائشی، نمائشی اور مصنوعی زندگی کا اس دور میں کوئی شائبہ نہ تھا۔ انسانی زندگی سادہ اور اس کی ضروریات محدود تھیں۔ لوگوں کو عموماً بنیادی ضرورتیں میسر تھیں۔ ان کی زندگیوں میں زیادہ الجھاؤ نہ تھے۔ لہٰذا زندگی استوار گزرتی اور سب سے بڑی بات یہ کہ اس کو فرصت اور فراغت رہتی۔ ایسے ماحول میں، تفریحِ طبع کے لیے کہانی بہتر وسیلہ ہوتی۔ اس کے سننے میں نہ کسی خاص اہتمام کی ضرورت پڑتی ہے اور نہ کوئی دشواری ہوتی۔ یوں کہانی کی مقبولیت میں دن بدن اضافہ ہوتا رہا اور وہ ہر دلعزیز ہوتی گئی۔ گزرتے ہوئے وقت کے ساتھ ساتھ انسانی علم و دانش میں وسعت آتی گئی اور انسانی ارتقاء کے دوش بدوش کہانی میں تبدیلیاں ہوتی رہیں۔ کہانی میں رونما ہونے والی ان تدریجی تبدیلیوں کو دنیا کی بیشتر قدیم زبانیں اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہیں۔

کہانی کے طویل ارتقائی سفر میں عہد بہ عہد رونما ہونے والی تدریجی تبدیلیوں کا اردو زبان کو تجربہ کیوں کر ہوتا کہ اس کا وجود اس وقت عمل میں آیا جب انسان ارتقاء کے بیشتر اور اہم مراحل طے کر کے علم و دانش کے عہد سے گزرتا ہوا جدید علوم و فنون کے دور میں داخل ہو رہا تھا۔ وہ تمام عوامل، محرکات اور طویل وقتی

مراحل جو زبان کی ہیئت کے بناؤ سنگار میں جزوِ لاینفک ہوتے سمٹ کر مدتِ قلیل میں جب ملکی زبانوں سے مدغم ہوئے تو ایک نئی زبان عالمِ وجود میں آئی اور وہ زبان، اردو کہلائی۔ یہ مذکورہ زبان کی خوش بختی کہ قدیم ادبی سرمایہ وراثت کی شکل میں اس کی جانب یوں منتقل ہوا کہ اپنی کم سنی کے باوجود اردو زبان اکثر قدیم زبانوں کے بمقابلہ ممتاز ہوئی۔

دنیا کی اکثر قدیم زبانوں کی طرح اردو زبان میں بھی نظم نے ارتقائی مراحل پہلے طے کیے اور ادبی نقطۂ نظر سے نثری کہانیوں کے بمقابلہ منظوم کہانیاں کسی قدر پہلے وجود میں آئیں۔ اردو شاعری میں مثنوی کو منظوم کہانی کا ادبی روپ کہا جا سکتا ہے یا منظوم کہانیاں مثنوی کے روپ میں دستیاب ہیں۔ بقول خانِ رشید:

> ''اس بات پر سب متفق ہیں کہ اردو شاعری کا آغاز پہلے ہوا.........اردو شاعری کے قدیم ترین دور میں بھی مثنوی گوئی اور مثنوی پسندی کے رجحانات عام تھے جس کے بے شمار شواہد فراہم ہو سکتے ہیں۔'' [۱]

کہانی کے نقطۂ نظر سے اس بات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے کہ اس صنف شاعری نے دیگر قدیم زبانوں کے ادبی سرمایہ سے بھرپور استفادہ کیا ہے اور ارتقائی مراحل سے گزر کر منزل بہ منزل آگے بڑھی ہے۔

اردو زبان کے ابتدائی بناؤ سنگار اور ترویج و ترقی میں جنوبی ہند کا کردار اہم ہے حالانکہ جنوبی ہند کی تخلیقات سے پہلے شمالی ہند میں چند ادبی تخلیقات وجود میں آ چکی تھیں لیکن جنوبی ہند میں باقاعدہ ادبی دور کا آغاز ہوا، اور یہ دور اردو زبان کی نشو و نما کا ایک اہم باب قرار پایا۔ تاریخ گواہ ہے کہ ۱۳۴۷ء میں ایرانی النسل علاء الدین حسن گنگو بہمنی نے دکن کو ایک خود مختار ریاست کی حیثیت دی۔ یہ چھوٹی سی ریاست جلد ہی ایک وسیع اور پائیدار سلطنت کی شکل اختیار کر گئی اور ساتھ ہی علم و فن کا مرکز بننا شروع ہوئی۔ لیکن آخری بہمنی حکمراں، محمود شاہ، کی غفلت اور کمزوری کی

بدولت یہ سلطنت پانچ خود مختار ریاستوں میں تقسیم ہوگئی۔ گولکنڈہ میں قطب شاہی، بیجا پور میں عادل شاہی، احمد نگر میں نظام شاہی، برار میں عماد شاہی اور بیدر میں برید شاہی حکومت کا قیام عمل میں آیا۔ ان تمام سلطنتوں کے حکمراں بڑے علم دوست تھے اور انھوں نے شاعروں، ادیبوں اور عالموں کی بڑی سرپرستی کی۔ ان میں اکثر حکمراں خود بھی اچھے شاعر و ادیب تھے البتہ گولکنڈہ اور بیجا پور کو اس اعتبار سے خصوصی اہمیت حاصل ہے کہ یہاں فنکارانہ صلاحیتوں کی زبردست حوصلہ افزائی نے تخلیقی قوتوں کو ابھرنے کے بہترین مواقع فراہم کیے۔ اردو کی منظوم کہانیوں کا ابتدائی فروغ اسی خوشگوار ماحول میں ہوا۔ اس لیے مثنوی کا ذکر ابتداءً دکنی دور میں لازم ہے۔ سترہویں صدی کے نصف آخر تک ۲ یہاں پروان چڑھنے والی مثنویوں کی ایک طویل فہرست ہے جن میں سے بیشتر کا ایک مختصر خاکہ اہم تفاصیل کے ساتھ درج کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ کہانی کے ارتقائی سفر میں تسلسل قائم رہے اور خلاء کا احساس پیدا نہ ہو۔

اردو زبان صوفیائے کرام کی احسان مند ہے کہ اس کی ابتدائی نشو و نما میں ان کا قابل قدر حصہ ہے۔ مثنوی کو بھی صوفیائے کرام کی سرپرستی حاصل ہوئی اور کہانی، مثنوی کے تعلق سے ان کے زیر سایہ پروان چڑھی۔ پروفیسر گیان چند جین اس بابت لکھتے ہیں:

> ’’دکن میں اردو کی ابتدا درویشوں کے سایۂ برکت میں ہوئی اس لیے ابتدائی دکنی مثنویاں معرفت وسلوک اور مذہبی عقائد پر مشتمل ہیں .... ان میں اشرف کی نوسرہار (۹۰۹ھ)، فیروز بیدری کی پرت نامہ، شاہ میراں جی شمس العشاق اور ان کے فرزند شاہ برہان الدین جانم کی مختصر مثنویاں اور شیخ خوب محمد چشتی گجراتی کی طویل مثنوی خوب ترنگ شامل ہیں۔‘‘ ۳

احمد نگر کے نظام شاہی عہد کے سید شاہ اشرف بیابانی کی مثنوی نوسرہار کہانی کے نقطۂ

نظر سے اہم ہے۔ اس کا موضوع ایک طرح سے واقعۂ کربلا ہے لیکن جزئیات میں روایتی واقعہ سے بے حد اختلاف ہے۔ پروفیسر نذیر احمد اس کی وضاحت ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''ایک بنیادی اختلاف یہ ہے کہ واقعہ کربلا جو حق و باطل کی آمیزش ہے، اس نظم میں بالکل دوسرے انداز میں بیان ہوا ہے۔ یزید کی دشمنی کسی سیاسی یا مذہبی بنیاد پر نہ تھی بلکہ حضرت امام حسین کی وجہ سے اس کو عشق میں ناکامی اٹھانا پڑی۔ اس کا ردِ عمل اس واقعہ کی شکل میں رونما ہوا۔'' [۴]

پروفیسر نصیر الدین ہاشمی، فیروز بیدری کے سلسلہ میں لکھتے ہیں کہ یہ:

''ابراہیم قطب شاہ کے دور کا شاعر ہے۔ اس کی مثنوی پرت نامہ جس کو توصیف نامہ سے بھی موسوم کیا گیا ہے ہمدست ہوئی ہے .... پرت نامہ میں حضرت سیدنا عبدالقادر جیلانی کے حالات درج ہیں اور مدح کی گئی ہے اور اپنے مرشد شیخ ابراہیم مخدوم جی کی مدح کو بھی شامل کیا ہے .... پرت نامہ ۹۴۰ھ کے بعد تصنیف ہوا ہے۔'' [۵]

یہ کوئی مسلسل قصہ نہیں ہے۔ واقعات کے بیان میں ضمناً بعض حکایتیں ضرور نظم ہوئی ہیں۔ شاہ میراں جی شمس العشاق (۱۴۹۶ء-۱۵۶۳ء) کا تعلق گجرات سے بتایا جاتا ہے لیکن ان کا مزار بیجاپور میں ہے۔ اس لیے ان کا شمار عادل شاہی عہد میں کیا جا سکتا ہے۔ ان کی دو مختصر مثنویاں 'خوش نامہ' اور 'خوش نغز' بہت مشہور ہیں۔ ان مثنویوں میں ویسے تو قصے نہیں ہیں لیکن کہیں کہیں قصہ کا انداز ضرور ہے۔ 'خوش نامہ' ایک سو سترہ شعر کی مثنوی ہے۔ بقول مولوی عبدالحق اس کے پڑھنے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ:

''خوش یا خوشنودی یا تو ایک فرضی لڑکی ہے یا حضرت کی کوئی

عزیز ہے جس کے لیے یہ نظم لکھی ہے۔ اول اس کا نسب نامہ بیان کیا ہے، پھر اس کے سبھا کا ذکر کیا ہے ...... اس کے بعد پیر کی تعریف اور اچھے برے پیر کا امتیاز بیان کیا ہے۔'' ۶

دوسری مثنوی 'خوش نغز' میں بھی اسی دوشیزہ کا ذکر ہے۔ اس میں وہ لڑکی شاہ صاحب سے مختلف عنوانات کے تحت عرفان و روح، عقل و عشق اور مراقبہ وغیرہ کے بارے میں سوالات کرتی ہے اور شاہ صاحب ہر ایک کا مدلل جواب ایک نئے باب میں دیتے ہیں۔ اس طرح مذکورہ مثنوی کے کل نو باب ہوتے ہیں۔ شاہ برہان الدین جانم (۹۱-۱۵۴۳ء) کی تین مثنویاں ''وصیت الہادی''، ''منفعت الایمان'' اور ''ارشاد نامہ'' ہیں۔ 'وصیت الہادی' کا موضوع تصوف ہے۔ اس میں چھوٹی چھوٹی حکایتوں کے ذریعے پند و موعظت کا سبق دیا گیا ہے، جبکہ 'منفعت الایمان' ایک سو بیس اشعار کی مثنوی ہے۔ ڈاکٹر محی الدین قادری زور کے مطابق:

> ''اس میں دہریوں کے اعتقادات بیان کیے گئے ہیں اور مُریدوں کو ان سے پرہیز کرنے کی تاکید کی گئی ہے، اسلوبِ بیان کے لحاظ سے یہ شاہ برہان الدین کا بہترین کارنامہ ہے۔'' ۷

'ارشاد نامہ' ڈھائی ہزار ابیات کی طویل مثنوی ہے۔ ''ابتدائی تیس اشعار حمد میں ہیں اور پھر تیس اشعار نعت میں، اس کے بعد انھوں نے اپنے والد اور مرشد حضرت میراں جی شمس العشاق کی مدح میں تیس شعر لکھے ہیں۔ ابتدائیہ میں انھوں نے کہا ہے کہ میں اس میں کچھ ایسی باتیں بیان کرنا چاہتا ہوں جس سے بہت سے رموز ظاہر ہوں گے۔'' ۸ شمس العشاق کی طرح جانم کی مثنویوں میں بھی بہت واضح قصے نہیں ہیں۔ تاہم ان میں قصہ کا دلچسپ انداز ضرور ہے۔ میاں خوب محمد چشتی گجراتی کی مثنوی ''خوب ترنگ'' کو جنوبی ہند کی قدیم منظوم کہانی کے باب میں اہم مقام حاصل ہے گو کہ یہ بھی کوئی مسلسل قصہ نہیں ہے البتہ اس کو منظوم کہانیوں کے

سلسلے ہی کی ایک کڑی سمجھنا چاہیے، اس لیے کہ اس میں اخلاق وتصوف کے درس کے لیے دلچسپ حکایتوں، روایتوں اور تذکروں سے مدد لی گئی ہے اور خوبی کی بات یہ ہے کہ قصہ پن کا انداز مجروح نہیں ہونے پاتا ہے۔

صوفیائے کرام کی مذکورہ مثنویوں سے قبل فخر الدین نظامی کی منظوم داستان ''کدم راؤ پدم راؤ'' دستیاب ہے۔ سنسکرت زبان اور مکمل طور سے ہندوستانی ماحول سے متاثر اس اہم تصنیف کو دکنی دور کی پہلی مثنوی کہہ سکتے ہیں۔ پروفیسر جمیل جالبی کی تحقیق کے مطابق بہمنی عہد کی یہ مثنوی احمد شاہ کے دور حکومت (۱۴۲۱ء سے ۱۴۳۵ء کے درمیان) میں لکھی گئی ہے۔ مثنوی کا بنیادی قصہ اس طرح ہے کہ ہیرانگر کا نیک اور سخی راجہ کدم راؤ ذہنی الجھنوں سے نجات پانے کے لیے پردیسیوں کی دل وجان سے خدمت کرنے کا خواہش مند ہوتا ہے۔ اپنے اس جذبے کا اظہار وہ وزیر سے کرتا ہے۔ وزیر جو کہ ناگوں کا راجہ ہے، پدم راؤ کے اس عزم کو پسند نہیں کرتا کہ راجہ کے تعلقات پردیسیوں سے وسیع ہوں بلکہ وہ پردیسیوں پر اعتبار کرنا ہی مناسب نہیں سمجھتا ہے۔ اس کے اسی خدشہ پر کہانی کے تانے بانے بنے گئے ہیں جس کے لیے قدیم روایات اور عقائد کا سہارا لیا گیا ہے۔ مذکورہ مثنوی کا کینوس اس وقت وسیع ہونا شروع ہوتا ہے جب راجہ کو اپنے ایک معتمد درباری سے معلوم ہوتا ہے کہ مچھندر ناتھ کا بیٹا اگھورناتھ باہر سے (غالباً شمالی ہند سے کیونکہ بین السطور میں شمالی ہند اور جنوبی ہند کی کشمکش نظر آتی ہے) آیا ہے جو بڑا گیانی اور جوگی ہے۔ ہونی کو کون ٹال سکتا ہے کہ نقطۂ نظر پر مبنی مثنوی میں ہم دیکھتے ہیں کہ راجہ اس کو بطور مہمان خاص بلوا کر ٹھہراتا ہے اور زیادہ سے زیادہ وقت اس کی صحبت میں گزارتا ہے۔ اگھورناتھ رفتہ رفتہ راجہ کو ''دھنور بید'' اور ''امر بید'' کے علم سکھا کر اپنا گرویدہ کر لیتا ہے اور ایک دن موقع پا کر امر بید کے ذریعے وہ راجہ کو طوطا بنا کر خود راجہ بن بیٹھتا ہے۔ اصل راجہ بشکل طوطا، وزیر، پدم راؤ کو اپنے احوال سے مطلع کرتا ہے۔ انجام کار پدم راؤ نقلی راجہ کو ڈس لیتا ہے۔ نقلی راجہ یعنی اگھورناتھ سانپوں کے راجہ پدم راؤ کے کاٹنے سے

مر جاتا ہے اور کدم راؤ اپنی اصل صورت میں لوٹ کر راج پاٹ سنبھال لیتا ہے۔

محققین بہمنی عہد (۱۳۴۷ تا ۱۵۲۹ء) کی صرف اسی منظوم داستان ''کدم راؤ پدم راؤ'' کا خصوصی ذکر کرتے ہیں۔ غالباً اس کے علاوہ مذکورہ دور کی کوئی دوسری اہم مثنوی دستیاب نہیں ہے۔ بہمنی دور کا اختتام ہوتے ہوتے وہ ساری مملکت پانچ خود مختار ریاستوں میں منقسم ہو چکی تھی۔ ان میں دو ریاستیں بیجاپور ۹ اور گولکنڈہ ۱۰ خصوصیت سے اردو زبان کے لیے بے حد سازگار ثابت ہوئیں۔ ان دونوں ریاستوں کے حکمراں بڑے علم دوست تھے اور انھوں نے شاعروں، ادیبوں اور عالموں کی بڑی سرپرستی کی۔ فنکارانہ صلاحیتوں کی حوصلہ افزائی نے تخلیقی قوتوں کو ابھرنے کے مواقع فراہم کیے لہٰذا اس خوشگوار ماحول میں دیگر اصنافِ سخن کے ساتھ منظوم داستانوں کو بھی فروغ حاصل ہوا۔ ۱۶۰۹ء میں ملاّ وجہی نے مثنوی 'قطب مشتری' تصنیف کی۔ وجہی کا تعلق ریاست گولکنڈہ سے ہے وہ عبداللہ قطب شاہ کا درباری شاعر تھا۔ اس نے محمد قلی قطب شاہ کے اس عہد کے معاشقہ کو جبکہ وہ شہزادہ تھا، کہانی کے پیرائے میں 'قطب مشتری' کے نام سے نظم کیا ہے۔ مثنوی کی ہیروئن مشتری دراصل بھاگ متی ہے جو اپنے وقت کی مشہور رقاصہ تھی اور دریائے موسیٰ کے کنارے چچلم نام کے گاؤں میں رہتی تھی۔ شہزادہ اس کے حسن کے چرچے سن کر عالمِ تصور میں اس پر عاشق ہو جاتا ہے۔ بڑی دقتوں کے بعد ملاقات ہوتی ہے اور پھر یہ سلسلہ دراز ہوتا ہے۔ کہتے ہیں کہ ایک بارندی میں زبردست طوفان آیا ہوا تھا۔ مگر شہزادہ جان کی پرواہ کیے بغیر اپنی محبوبہ سے ملنے جاتا ہے جس پر اس کے والد ابراہیم قطب شاہ سخت برہم ہوتے ہیں۔ لیکن ولی عہد کی دیوانگی کو دیکھتے ہوئے دریا پر پل تعمیر کرا دیتے ہیں۔ تخت نشین ہونے کے بعد قلی قطب شاہ نے مشتری یعنی بھاگ متی سے شادی کی اور اُسے حیدر محل کا خطاب عطا کیا۔ اور اس کے نام سے ایک شہر بھاگ نگر، آباد کیا جو بعد میں حیدر آباد کے نام سے مشہور ہوا۔ زیب داستان کے لیے وجہی نے اس قصہ میں طلسماتی ماحول اور مافوق الفطرت کرداروں کا اضافہ

کیا ہے۔

۱۶۲۵ء میں غواصی نے مثنوی ''سیف الملوک و بدیع الجمال'' لکھی۔ غواصی گولکنڈہ کے حکمراں عبداللہ قطب شاہ کا درباری شاعر تھا۔ اس مثنوی میں مصری شہزادہ سیف الملوک اور اجنہ کی شہزادی بدیع الجمال کے مابین معاشقہ کو بیان کیا گیا ہے۔ منظوم قصہ اس طرح ہے کہ مصر کا بادشاہ عاصم نول، تخت و تاج کے وارث سے محروم تھا۔ نجومیوں کی صلاح سے وہ یمن کی شہزادی سے شادی کرتا ہے جس کے بطن سے شہزادہ سیف الملوک پیدا ہوتا ہے۔ شہزادے کے جوان ہونے پر بادشاہ اسے حضرت سلیمان کی انگوٹھی، زرین کپڑا اور گھوڑا عطا کرتا ہے جن کی مدد سے وہ تمام اہم معرکے سر کرتا ہے۔ زرین کپڑے پر اجنہ کے بادشاہ شہپال ابن شاہ رُخ کی بیٹی بدیع الجمال کی تصویر دیکھ کر شہزادہ اس پر فریفتہ ہو جاتا ہے اور سب کچھ چھوڑ کر تلاشِ یار میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ خطرناک مہمات سر کرنے کے بعد وہ سراندیل (سراندیپ) کی شہزادی کی مدد سے بدیع الجمال کو حاصل کر پاتا ہے۔

۱۶۲۵ء تا ۱۶۳۸ء کے درمیان مرزا محمد مقیم مقیمی نے مثنوی ''چندر بدن و مہیار'' تصنیف کی۔ مقیمی بیجاپور کی عادل شاہی حکومت کا اہم شاعر تھا۔ اس مثنوی کا قصہ اس کا اپنا تصنیف کردہ ہے۔ منظوم کہانی یوں ہے کہ مہیار نامی تاجر شہزادی چندر بدن پر نادیدہ عاشق ہو کر اس کے شہر پہنچتا ہے۔ شہزادی سے ملاقات ہو جاتی ہے لیکن وہ اپنی طلب میں ناکام رہتا ہے۔ سلطان بیجانگر اس کی دلجوئی کرتا ہے اور اس کے رشتہ کا پیغام بھجواتا ہے۔ راجہ چندر پٹن کے سامنے مذہب کا اختلاف اور سماجی رسوم حائل ہو جاتے ہیں۔ جدائی کے غم میں نڈھال مہیار کی ملاقات ایک سال بعد چندر بدن سے ہوتی ہے تو وہ چندر بدن کی بے اعتنائی کو برداشت نہیں کر پاتا ہے۔ نتیجتاً وہیں اس کی موت ہو جاتی ہے۔ دفنانے کے لیے لوگ جنازے کو اٹھاتے ہیں تو وہ اٹھتا نہیں بلکہ ٹکا رہتا ہے جیسے زمین کی کشش نے اسے باندھ رکھا ہو لیکن جب چندر بدن کے محل کی جانب اٹھانے کی غرض سے اسے اٹھایا جاتا ہے تو وہ بآسانی اٹھ

جاتا ہے اور محل کے سامنے پہنچ کر پھر ٹھہر جاتا ہے۔ چندر بدن کو جب اس عجیب و غریب واقعہ کا علم ہوتا ہے تو وہ ایک عالم کے ہاتھوں مذہب اسلام قبول کرتی اور اس عالم کو باہر بھیج کر جنازہ اٹھوانے میں مدد دینے کے لیے کہتی۔ جنازہ آسانی سے اٹھ جاتا ہے۔ قبرستان میں اُس پر سے چادر ہٹائی جاتی تو طالب کے ساتھ مطلوب بھی مُردہ حالت میں ملتی اور پھر دونوں کو ایک ہی قبر میں دفن کر دیا جاتا ہے۔

۱۶۳۹ء میں غواصی نے ایک دوسری مثنوی ''طوطی نامہ'' لکھی۔ اس کا قصہ ضیاء نخشبی کے فارسی طوطی نامہ سے اخذ ہے جسے سلطان عبداللہ قطب شاہ کے عہد میں اردو کے قالب میں ڈھالا گیا تھا۔ منظوم قصہ یوں ہے کہ ہندوستان کے ایک نوجوان تاجر نے ایک طوطا خریدا جو انسانوں کی طرح گفتگو کرتا اور آئندہ کی باتوں سے خبر دار کرتا تھا۔ طوطے کے مشورے سے تاجر کو عنبر کی تجارت میں زبردست فائدہ ہوا۔ اسی درمیان اس نے ایک مینا بھی خریدی۔ چند دنوں بعد وہ بغرض تجارت وطن سے باہر جانے لگا تو طوطا اور مینا کو اپنی بیوی کے سپرد کر گیا۔ نوجوان بیوی کے لیے جدائی کے یہ ایام بڑے جان لیوا تھے۔ شدّتِ جذبات میں مغلوب ہو کر وہ ایک نوجوان پر عاشق ہو جاتی ہے۔ نوجوان بھی اس کا اسیر ہوتا ہے اور شادی کا پیغام بجھواتا ہے۔ تاجر کی بیوی نے مینا سے اس نئے رشتے کے بارے میں ذکر کیا تو اس نے اس فعل سے منع کیا۔ جوشِ جنوں میں اس نے مینا کو مار ڈالا، اور پھر اس بابت طوطے سے دریافت کیا۔ طوطے نے صورت حال کو دیکھتے ہوئے مختلف حیلوں سے اس کو شادی سے باز رکھا۔ روزانہ اس کو ایک نئے قصے میں اُلجھا کر رات گزار دیتا۔ اس شش و پنج کی کیفیت میں طوطے نے ۴۵ قصے سنائے کہ تاجر واپس آ گیا۔ تاجر نے طوطے سے احوال دریافت کیا تو اس نے جان کی امان چاہتے ہوئے پوری کیفیت بتائی۔ اس نے طیش میں آ کر بیوی کو بے وفائی کے جرم میں مار ڈالا اور خود جنگل کی جانب نکل کھڑا ہوا۔

۱۶۴۰ء میں مثنوی ''بہرام و حسن بانو'' مکمل ہوئی۔ فارسی کے اس مشہور

قصہ کی ابتدا امینؔ نے کی تھی لیکن ان کی وفات کے بعد دولتؔ نے اس کی تکمیل کی۔ یہ دونوں ریاست بیجا پور کے حکمراں محمد عادل شاہ کے عہد کے شاعر تھے۔ مثنوی بہرام وحسن بانو کا ماخذ ایران کے مشہور ہیرو بہرام گور کے قصے ہیں۔ مذکورہ مثنوی میں بہرام اور حسن بانو کے واقعات و جذبات کی دلچسپ داستان بڑے دلفریب انداز میں بیان کی گئی ہے۔ مذکورہ بالا مثنوی کی تخلیق کے پانچ سال بعد ملک خوشنود نے ''ہشت بہشت'' لکھی۔ ملک خوشنود نہ صرف محمد عادل شاہ کا درباری شاعر تھا بلکہ وہ ان کے خاص حلقۂ احباب میں شامل تھا اور بڑی پروقار شخصیت کا مالک تھا۔ مثنوی ''ہشت بہشت'' کا قصہ بھی ایرانی ہیرو بہرام گور کے گرد گھومتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ بہرام کی آٹھ بیگمات تھیں جن کے لیے اس نے اتنے ہی محل اور باغ بنوا رکھے تھے۔ ہر محل ایک خلد کے مانند تھا اور اس ہشت پہلو آشیانے کو دارالسلام کی حیثیت حاصل تھی۔ ملک خوشنود نے اس قصہ کو امیر خسرو کے فارسی ''ہشت بہشت'' سے لیا ہے اور اس میں نئے رنگ و روغن کی آمیزش سے جدت پیدا کی ہے۔

۱۶۴۵ء میں صنعتیؔ نے قصہ بے نظیر اور ۱۶۴۹ء میں کمال خاں رستمیؔ نے مثنوی ''خاور نامہ'' لکھی۔ ان دونوں شاعروں کا تعلق بیجا پور کے محمد عادل شاہ کے عہد سے ہے۔ ''قصہ بے نظیر'' میں صحابیٔ رسول حضرت تمیم انصاری کی مہمات کو افسانوی پیرائے میں نظم کیا گیا ہے۔ ''خاور نامہ'' ابن حسام کی فارسی مثنوی ''خاوران نامہ'' کا منظوم ترجمہ ہے۔ اس مثنوی میں کئی ایسے قصوں کا ذکر ہے جن میں حضرت علی سے دیووں، پریوں، اژدہوں اور بھوتوں کا مقابلہ دکھایا گیا ہے۔ عشق کی دھوپ چھاؤں تلے کئی بادشاہوں سے ان کی جنگیں ہوئی ہیں۔ بعید از قیاس واقعات کی کثرت سے بھری یہ ضخیم فرضی داستان، پہلی کامیاب رزمیہ ہے جس میں جنگ کے واقعات کو بڑے سلیقہ وار ترتیب سے پیش کیا گیا ہے۔

قدیم مثنوی نگاروں میں شیخ محمد نصرت، نصرتیؔ کا نام بڑی اہمیت کا حامل

ہے۔ وہ بیجا پور کے دکنی شاعرں کا سرتاج کہلاتا ہے۔ اس نے ولی عہد سلطنت کے ساتھ تعلیم و تربیت حاصل کی تھی۔ جب علی عادل تخت نشین ہوا تو اُسے نہ صرف مصاحبوں میں جگہ ملی بلکہ بادشاہ نے اسے اپنے دربار کا ملک الشعرا بھی مقرر کیا۔ وہ علی عادل شاہ کے اخیر زمانے تک زندہ رہا۔ ''گلشن عشق''، ''علی نامہ'' اور ''تاریخ اسکندریہ'' نصرتی کی مشہور مثنویاں ہیں، ''گلشن عشق'' میں بہترین منظر نگاری اور جذبات واحساسات کی ترجمانی ہے۔ ''علی نامہ'' اردو میں شاہ نامہ فردوسی کا جواب ہے۔ اس میں علی عادل شاہ کی فتوحات بیان کی گئی ہیں اور ''تاریخ اسکندریہ'' میں بیجا پور کے آخری بادشاہ سکندر عادل شاہ اور شیواجی کی لڑائی کا حال ہے۔ سید عبدالحئ ''گل رعنا'' میں لکھتے ہیں:

> ''ان کتابوں کے علاوہ ایک پُرانی بیاض میری نظر سے گزری ہے جس میں نصرتی کا ''معراج نامہ'' پورا نقل ہے۔ تاریخ کتابت ۲۲/محرم ۱۰۸۳ھ اس میں درج ہے اور اکبر آباد میں لکھا گیا ہے۔''

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ نصرتی اپنی زندگی میں ہی بے حد مقبول ہو چکے تھے اور شمالی ہند میں بھی ان کے چرچے تھے۔ مثنوی ''گلشن عشق'' اور ''علی نامہ'' ان کی شہرت کی ضامن ہیں۔ ''گلشن عشق'' کا قصہ فارسی سے ماخوذ ہے۔ منوہر اور مدھو مالتی کے معاشقے پر مبنی اس قصے کو نصرتی نے ۱۶۵۷ء میں لکھا۔ منظوم قصہ اس طرح ہے کہ راجہ بکرم لاولد تھا۔ فقیر کی دعا سے اولادِ نرینہ پیدا ہوتی ہے۔ جس کا نام منوہر رکھا جاتا ہے۔ چودہ سال کی عمر میں پریاں اس کو اٹھا کر شہزادی مدھو مالتی کے پاس لے جاتی ہیں۔ دونوں ایک دوسرے کو دیکھ کر عاشق ہوتے ہیں پھر جدائی اور فراق کے جان لیوا لمحات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ ہزار دقتوں کے بعد دونوں ہمیشہ کے لیے یکجا ہو جاتے ہیں۔ ''علی نامہ'' ۱۶۶۵ء میں لکھی گئی۔ اس نیم تاریخی مثنوی میں علی عادل شاہ کے وہ معرکے جو مغلوں اور شیواجی سے پیش آئے، نظم کیے گئے ہیں۔ اس رزمیہ میں

تاریخی واقعات کو بڑی حد تک احتیاط اور صحت کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ نصرتی نے واقعات کی تفصیل، مناظر قدرت کی کیفیت، رزم و بزم کی داستان اور جنگ کا نقشہ کمال فصاحت و بلاغت اور صناعی سے کھینچا ہے۔

۱۶۶۵ء میں ابن نشاطی نے فارسی کی مشہور مثنوی ''بساتین'' کا ترجمہ ''پھول بن'' کے نام سے کیا۔ ابن نشاطی کا تعلق ریاست گولکنڈہ کے عبداللہ قطب شاہ کے عہد سے ہے۔ اصل قصہ اس طرح ہے کہ کنچن پٹن کا بادشاہ ایک رات خواب میں ایک بزرگ کو دیکھتا ہے اور اس کا معتقد ہو جاتا ہے۔ کچھ دنوں بعد وہ بزرگ اس کو مل جاتے ہیں اور ہر روز اس کو قصہ سناتے ہیں۔ ایک دن وہ بزرگ قدرتی مناظر سے مالا مال حسین وادی، کشمیر کا قصہ بیان کرتے ہیں کہ شاہ کشمیر کے محل میں ایک نہایت شاداب پھول روز کھلا کرتا تھا اور جسے ایک بلبل روزانہ چھیڑا کرتا تھا۔ اس چھیڑ چھاڑ سے وہ پھول مرجھا جاتا۔ بادشاہ کے پہرہ بٹھا دینے سے وہ بلبل پکڑا گیا۔ وضاحت طلب کی گئی تو اس نے بتایا کہ وہ ختن کے تاجر کا لڑکا ہے اور پھول وہاں کے زاہد کی لڑکی ہے۔ دونوں ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ زاہد کو جب ان کی روداد عشق معلوم ہوئی تو اس نے اپنی بددعا سے دونوں کو اس حال میں پہنچا دیا۔ بادشاہ نے اس قصہ کو سن کر گل اور بلبل پر کچھ دم کیا اور اسم اعظم کی انگوٹھی کا پانی ان پر چھڑکا۔ کراماتی طور پر وہ دونوں اپنی سابقہ حالت میں واپس آ گئے۔ مذکورہ مثنوی کا اختتام مصری شہزادہ ہمایوں اور چینی شہزادی سمن بر کے قصہ سے ہوتا ہے۔

۱۶۷۰ء میں طبعی نے مثنوی ''بہرام وگل اندام'' مرتب کی۔ طبعی گولکنڈہ کا آخری بڑا مثنوی نگار مانا جاتا ہے۔ پروفیسر محمد انصاراللہ کے مطابق:

> ''ابوالحسن کے عہد کے شاعروں میں طبعی کو البتہ اہمیت حاصل ہے جو بادشاہ کا پیر بھائی تھا۔ اس نے اپنی مثنوی بہرام وگل اندام میں ابوالحسن تانا شاہ کی مدح بھی کی ہے۔''[۱۱]

طبعؔی کی یہ مثنوی نظامؔی کی فارسی 'ہفت پیکر'' کا اردو ترجمہ ہے۔ اس کا قصہ ایرانی ہیرو بہرام گور کے تعلق سے ہے جو ایران کے ساسانیہ خاندان کا چودھواں بادشاہ بتایا جاتا ہے۔ اس کے دلچسپ قصے فارسی کے اکثر شعرا نے نظم کیے ہیں۔

۱۶۷۹ء میں عبداللہ قطب شاہ کے عہد کے ایک مشہور شاعر امینؔ نے مثنوی ''قصہ ابوشحمہ'' کے نام سے لکھی۔ اسی قصہ کو ابوالحسن تاناشاہ کے زمانے کے ایک دوسرے امینؔ نے بھی مثنوی کی شکل میں پیش کیا۔ دونوں ہی مثنویوں کا قصہ اور عنوان ایک سا ہے۔ مذکورہ مثنوی کے خیالی قصہ کا متن یہ ہے کہ ابوشحمہ کم گو مگر نہایت پُر وقار شخصیت کے مالک تھے۔ نوجوانی میں ان کی ایک طویل بیماری پر ان کے والد حضرت عمر نے منت مانی کہ بیٹا شفایاب ہوگا تو وہ اس سے روضۂ اقدس پر قرآن خوانی کرائیں گے۔ ابوشحمہ صحت یاب ہوئے تو انھوں نے منت کے مطابق کلام پاک کی تلاوت کی۔ مدینہ منورہ میں شدت کی گرمی تھی۔ تبدیل آب و ہوا کے لیے ابوشحمہ ایک دوسرے مقام کے لیے روانہ ہوئے۔ راستہ میں ایک یہودی نے اپنے منصوبے کے مطابق انھیں دھوکے سے شراب پلا دی۔ نتیجتاً ان سے مباشرت کی غلطی سرزد ہوئی۔ یہودی عورت کے حمل قرار پایا اور عرصہ پورا ہونے کے بعد اس کے یہاں لڑکا تولد ہوا۔ افرادِ قبیلہ اس عورت کو مع بچہ کے حضرت عمر کے پاس لے کر دادرسی کے لیے حاضر ہوئے، یہ دیکھنے کے لیے کہ اب وہ کیا انصاف کرتے ہیں۔ حضرت عمر نے ابوشحمہ کو بلا کر حقیقت دریافت کی۔ جرم ثابت ہونے پر انھوں نے شریعت کے مطابق ابوشحمہ کو سزا دی جس کے دورانِ تکمیل ان کا انتقال ہو گیا۔ کلائمکس سے بھرپور اس فرضی قصہ کا اختتام اسی المیہ کے ساتھ ہو جاتا ہے۔

۱۶۸۱ء میں سیوکؔ نے ''جنگ نامہ محمد حنیف'' کے نام سے ایک مثنوی تصنیف کی۔ سیوکؔ کا تعلق گولکنڈہ سے ہے اور وہ ابوالحسن تاناشاہ کے عہد کا شاعر ہے۔ مذکورہ جنگ نامہ، محمد عاشق کی داستان ''محمد حنیفہ'' سے ماخوذ ہے۔ بظاہر اس کے کردار بھی قصہ ابوشحمہ کی طرح تاریخی ہیں لیکن محققین اسے بھی ایک فرضی افسانہ

تصور کرتے ہیں جس کا تاریخ اسلام سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ جنگ نامہ کا قصہ اس طرح ہے کہ حضرت علی کے صاحب زادے محمد حنیف کو حضرت حسین کے قاصد سے اطلاع ملی کہ حضرت حسن کو زہر دیا جا چکا ہے اور یزید کی فوجیں خود ان کے قتل پر آمادہ ہیں چنانچہ حضرت حنیف نے چودہ ہزار فوج جمع کی اور بھائی کی مدد کو نکل کھڑے ہوئے لیکن تب تک حضرت حسین شہید ہو چکے تھے۔ وہ اس خبر پر تلملا اٹھے۔ انھوں نے اپنے دو دیگر بھائیوں، طالب علی اور عاقل علی کو بھی مدد کے لیے بلوایا۔ میدان جنگ میں یزید کو شکست نصیب ہوئی۔ ایک دوسرے معرکہ میں بھی حنیف کو فتح حاصل ہوئی۔ پے در پے ان شکستوں کو دیکھتے ہوئے یزید نے مختلف بادشاہوں کی اعانت حاصل کی۔ محمد حنیف کو بھی دو ترک بادشاہوں کی مدد ملی۔ اس طرح تیسرا معرکہ پیش آیا۔ جس میں وہ زخمی ہو کر گرفتار ہوئے اور ان کو یزید کے پاس بھیج دیا گیا۔ محمد حنیف کے بھائیوں اور فوج کے سرداروں نے پھر جمع ہو کر یزیدی فوج پر حملہ کیا، اور ان کو رہا کرا لیا۔ عین لڑائی کے وقت محمد حنیف ایک غیبی آواز سن کر گھوڑے سے اتر پڑے۔ فوج کو تلوار نیام میں ڈال لینے کا حکم دیا اور خود ایک غار میں چلے گئے جہاں سے پھر ان کا کوئی پتہ نہ چل سکا۔

۱۶۸۴ء میں محمد حنیفہ کی جنگوں کے تعلق سے ایک اور داستان ''ظفر نامے'' کے عنوان سے لکھی گئی جس کا مصنف غلام علی لطیف ہے۔ یہ عبداللہ قطب شاہ کا ہم عصر تھا۔ ڈاکٹر فرمان فتحپوری اس بابت لکھتے ہیں کہ:

> ''غلام علی لطیف نے اپنی داستان کو فردوسی کے شاہنامے سے بہتر بتایا۔'' (اردو کی منظوم داستانیں۔ ص ۱۰۷)

۱۶۸۳ء میں فائز نے مثنوی ''رضوان شاہ و روح افزا'' اور ۱۶۸۷ء میں غلام علی نے مثنوی ''پدماوت'' مرتب کیں۔ یہ دونوں شاعر گولکنڈہ سے متعلق اور ابو الحسن تانا شاہ کے عہد کے ہیں۔ فائز کی مثنوی فارسی کے نثری قصہ کا ترجمہ ہے۔ تحیر سے بھری ہوئی کہانی اس طرح شروع ہوتی ہے کہ چینی شہزادہ رضوان شاہ ایک

خوبصورت ہرنی کا تعاقب کرتا ہوا ایک چشمہ پر پہنچتا ہے اور ہرنی کو موجود نہ پا کر اس جگہ قیام پذیر ہو جاتا ہے۔ ہرنی حقیقت میں روح افزا پری ہے۔ وہ کچھ دنوں بعد شہزادے سے اصل صورت میں ملتی ہے۔ دونوں کی تشنگی دور بھی نہیں ہو پاتی ہے کی جدائی کی گھڑی آجاتی ہے۔ بڑی پریشانیوں کے بعد فراق کے جان لیوا ایام گزرتے ہیں اور وہ دونوں یکجا ہو جاتے ہیں۔'پدماوت' ملک جائسی کی 'پدماوت' کا اردو ترجمہ ہے۔ منظوم داستان دو حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے میں طوطے کی زبانی قصہ کو بیان کیا گیا ہے اور دوسرے میں علاء الدین خلجی کے نیم تاریخی واقعات نظم کیے گئے ہیں۔ ۱۶۸۸ء میں سید میراں ہاشمی نے ایک مشہور مذہبی قصہ کو ''یوسف زلیخا'' کے نام سے نظم کیا۔ ہاشمی کا تعلق ریاست بیجاپور کے آخری دور سے ہے۔ وہ پیدائشی نابینا تھا لیکن فن شعر گوئی میں کمال رکھتا تھا۔ قطب شاہی دور کے آخری زمانے میں ایک اور منظوم داستان ''قصہ مہر و ماہ'' کے نام سے لکھی گئی ہے۔ اس کا مصنف مظفر نامی شاعر ہے۔ قصہ اس طرح ہے کہ لاولد بادشاہ دعا کے لیے ایک بزرگ کے پاس جاتا ہے۔ وہ بزرگ آوازِ غیبی سے مجبور ہوکر اس کے لیے دعا کرتا ہے نتیجتاً بادشاہ کے یہاں لڑکا تولد ہوتا ہے۔ سترہ برس کا ہوکر وہ سفر پر روانہ ہوتا ہے اور دامِ الفت میں اسیر ہوتا ہے۔ بعد ہزار دقتوں کے وہ محبوب سے شادی کر کے خوش و خرم گھر لوٹ آتا ہے۔

اورنگ زیب عالمگیر نے بیجاپور اور گولکنڈہ کو فتح کر کے دیگر مفتوحہ علاقوں کے ساتھ ملا کر ایک نئے اور بڑے صوبہ دکن کی تشکیل کی۔ اس تبدیلی سے جنوبی ہند کی ریاستوں کا دور ختم ہوا، اور ان کی سرپرستی میں ہونے والی ادبی سرگرمیاں مجروح ہوئیں۔ شعرا ریاستوں کی سرپرستی سے محروم ہوئے تو تلاشِ معاش اور دیگر ضروریات نے ان کو نقلِ مکانی کے لیے مجبور کیا۔ کچھ ادھر ادھر منتشر ہوئے اور کچھ نے دہلی کا رخ کیا۔ اردو مثنوی بھی اس انقلاب سے متاثر ہوئی۔ اس بڑی تبدیلی کے عہد سے جنوبی ہند کے جن شعرا کا ذکر آتا ہے، تاریخ میں ان کو مغلیہ عہد کے دکنی

شعرا میں شمار کیا جاتا ہے۔ اِن میں سرِ فہرست محمد علی عاجزؔ ہے جس نے ۱۶۸۹ء میں مثنوی ''ملکۂ مصر'' لکھی۔ عاجزؔ اورنگ زیب کی فتوحات دکن کے زمانہ میں موجود تھا۔ رام بابو سکسینہ کے مطابق:

> ''عاجزؔ کا ذکر مشرح طور پر اردوئے قدیم و تاریخ شعرائے دکن میں درج ہے۔'' [۱۲]

ملکۂ مصر کا قصہ فارسی سے اخذ کیا گیا ہے۔ منظوم داستان کو مختصراً اس طرح بیان کیا جاسکتا ہے کہ مصر کے بادشاہ کی اچانک موت کے بعد اس کی نوجوان ملکہ عنانِ حکومت سنبھالتی ہے۔ گیارہ سال حکومت کرنے کے بعد وہ اپنے وزیر سے کہتی ہے کہ ملک میں اعلان کرادو کہ میرے سوالوں کا جو شخص جواب دے گا اس کے حوالے نہ صرف تاج و تخت کروں گی بلکہ اس سے شادی بھی کروں گی۔ تلاشِ بسیار کے بعد عبدالعلیم نامی ایک ہندوستانی جوان مرد اس میں کامیاب ہوتا ہے۔ ملکہ کے سوالات کا تعلق مذہب اسلام، فلسفہ اور تصوف سے ہے۔

۱۶۹۶ء میں سید محمد عشرتیؔ نے ملک محمد جائسی کی پدماوت کو ''دیپک پتنگ'' کے نام سے نظم کیا پروفیسر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں کہ:

> ''عشرتیؔ نے پدماوت کا جو قصہ بیان کیا ہے، وہ تمام قصوں سے قدرے مختلف ہے۔ یہاں عشق کی ابتدا پدماوتی کی طرف سے ہوتی ہے اور وہ رتن کی تلاش میں مصیبتیں اٹھاتی ہے، آخر اپنے مقصد میں کامیابی حاصل کرتی ہے۔'' [۱۳]

۱۶۹۸ء میں سید شاہ حسین ذوقیؔ نے مثنوی ''وصال العاشقین'' اور ۱۷۰۱ء میں قاضی محمد بحریؔ نے مثنوی ''من لگن'' لکھیں۔ ''وصال العاشقین'' ملا وجہی کی نثری داستان ''سب رس'' کی منظوم شکل ہے۔ ۱۷۰۳ء میں بحریؔ نے ذوقیؔ کے ''وصال العاشقین'' کو ''گلشن حسن و دل'' کے نام سے نئے پیرائے میں نظم کیا۔ ۱۷۳۱ء میں ہنرؔ نے مثنوی ''نیہ درپن'' کہی۔ ہنرؔ کی یہ مثنوی ''پھول بن'' کے جواب میں ہے

جیسا کہ ان کے اشعار سے ظاہر ہے ؎

بنایا پھول بن ابنِ نشاطی
مٹھی باس اس کی سب کے تئیں خوش آئی

جواب اس کا جو یو ہے نیہ درپن
ہے سچ در عشق کے آنکھوں کا انجن

۱۷۳۳ء میں شیخ وجیہہ الدین وجدؔی نے مثنوی ''پنچھی باچھا'' اور ۱۷۴۰ء میں ''تحفۂ عاشقاں'' تصنیف کیں۔ ''پنچھی باچھا'' شیخ فریدالدین عطار کی مشہور مثنوی ''منطق الطیر'' کا منظوم مگر آزاد ترجمہ ہے۔ سید محمد مذکورہ مثنوی کے مقدمہ میں لکھتے ہیں:

''تحفۂ عاشقاں حضرت شیخ فرید الدین عطار کی ایک مثنوی ''گل و ہرمز'' پر مبنی ہے۔ اصل فارسی مثنوی مختصر سی ہے وجدؔی نے اس میں اپنی طرف سے کافی مضامین کا اضافہ کیا ہے اور اصل مثنوی کے متن کی مناسبت سے قصہ کو تقریباً چار ہزار اشعار تک پھیلا دیا ہے۔''

۱۷۳۷ء سے ۱۷۶۴ء کی درمیانی مدت میں عارف الدین خاں عاجزؔ نے مثنوی ''لعل و گوہر'' تصنیف کی۔ رومانی قصہ اس طرح ہے کہ پریوں کے بادشاہ جواہر شاہ کی بیٹی گوہر، بنگال کے حکمراں شاہ زمرد کے بیٹے لعل پر دیوانہ وار عاشق ہو جاتی ہے۔ اور آخر کار اسے اپنے محل میں زبردستی بلوا لیتی ہے۔ یہ واقعہ دونوں بادشاہوں کے بیچ طول پکڑ لیتا ہے۔ لعل و گوہر، عاشق و معشوق کی حیثیت سے مصائب و آلام کے شکار ہو کر مہمات سر کرتے ہیں۔ رفتہ رفتہ حالات سازگار ہوتے ہیں۔ شہزادہ، گوہر پری کو ساتھ لے کر اپنے وطن واپس آتا ہے اور خوشی خوشی راج کاج سنبھال لیتا ہے۔ اسی دوران ۱۷۴۷ء میں سید سراج الدین اورنگ آبادی نے ایک مثنوی ''بوستانِ خیال'' کے نام سے کہی۔ سنِ تصنیف کی مناسبت سے مذکورہ مثنوی میں گیارہ سو ساٹھ اشعار ہیں اور خوبی کی بات یہ ہے کہ پوری مثنوی صرف دو دن میں

تصنیف ہوئی ہے جس کی اطلاع خود سراج نے مثنوی کے آخر میں اس طرح دی ہے۔

یہ دو دن کی تصنیف ہے حسب حال
زبان پر نکل آیا دل کا اُبال

۱۷۵۷ء کے آس پاس سید محمد والہ حیدر آبادی نے ''طالب اور موہنی'' کی عشقیہ داستان نظم کی۔ مشہور و معروف مثنوی کا اصل متن یہ ہے کہ طالب نامی نوجوان موہنی کو پانی بھرتے دیکھ کر اس کی دامِ الفت کا اسیر ہو جاتا ہے۔ اور پھر اس کے گھر پہنچ کر اس کا طالب ہوتا ہے۔ مگر گھر والے رضا مند نہیں ہوتے ہیں بلکہ اس کو وہاں سے ٹالنے کی کوشش کرتے ہیں تاہم طالب ہٹنے پر رضا مند نہیں ہوتا ہے۔ نہ کچھ کھاتا ہے، نہ پیتا ہے بس یوں ہی دن گزار دیتا ہے۔ موہنی کے والدین نے حاکم وقت سے شکایت کی تو اس نے طالب کو جو کہ سرکاری آدمی تھا، کھانا کھلانے کا حکم دیا۔ طالب کسی بھی صورت میں کھانے کے لیے راضی نہیں ہوا۔ وہ صرف موہنی کے ہی ہاتھوں کھانے پر بضد تھا۔ مجبوراً موہنی کو کھانا کھلانے کا فرض سونپا گیا۔ البتہ ایسے وقت میں ایک بدمزاج ملازم موہنی کے ساتھ ہوتا۔ موہنی خود بھی طالب کے جذبِ عشق سے متاثر ہو چکی تھی۔ ان دو مرکزی کرداروں کے علاوہ موہنی کی دایہ کا کردار بھی کہانی میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ مہربان دایہ دونوں کی ملاقات کا موقع فراہم کرتی ہے۔ جب ملازم کو اس کا علم ہوتا ہے تو وہ طالب کو بھی مارنے کے لیے روانہ ہوتا ہے لیکن راستہ میں اس کو سانپ ڈس لیتا ہے اور وہ مر جاتا ہے۔ آخر کار لڑکی کے وارثین عاجز آ کر پہلے تو موہنی کی بیماری کی جھوٹی خبر پھیلاتے ہیں پھر اس کی موت کا اعلان کر دیتے ہیں تاکہ طالب سے چھٹکارا حاصل ہو سکے۔ اور اپنے منصوبے کو عملی جامہ پہنانے کی غرض سے موہنی کا فرضی جنازہ اٹھواتے ہیں۔ جنازہ میں طالب بھی شریک تھا۔ کسی نے اس سے کہا کہ تم کیسے شیدائی ہو کہ اس کے بغیر بھی زندہ ہو۔ یہ سنتے ہی اس نے ایک کنویں میں چھلانگ لگا دی اور ڈوب کر مر گیا۔ موہنی کو خبر ہوئی تو

اس نے بھی اسی کنویں میں کود کر جان دے دی۔ دونوں لاشوں کو نکالا گیا تو وہ اس طرح باہم ملی ہوئی تھیں کہ علیحدہ نہ کی جاسکیں۔ انجام کار دونوں کو ایک ساتھ ایک ہی قبر میں سپرد خاک کر دیا گیا۔

یہ تعارفی روداد ظاہر کرتی ہے کہ جنوبی ہند میں بہت سی منظوم کہانیاں مثنوی کی شکل میں تصنیف ہوئیں۔ ان میں صرف چند معروف کہانیوں کا ذکر ممکن ہوا، ورنہ یہ فہرست اتنی طویل ہے کہ ان کے لیے ایک علیحدہ مقالہ درکار ہے۔ ان منظوم کہانیوں کا سرسری مطالعہ یوں خاصہ اہم ہے کہ اس سے اردو زبان میں افسانہ کے پس منظر اور ارتقائی سفر کا کسی حد تک اندازہ ہو جاتا ہے اور اردو زبان میں تاریخی و ادبی اعتبار سے ان کی اہمیت کا احساس بھی ہو جاتا ہے۔ ۱۷۵۷ء (طالب اور موہنی کی تصنیف) تک ملکی حالات میں متعدد انقلابات وقوع پذیر ہو چکے تھے جیسے مغلیہ حکومت میں جنوبی ہند کی ریاستوں کی شمولیت، فرنگیوں کو مراعات[۱۴]، آصف جاہی حکومت کا قیام اور شمالی و جنوبی ہند کے مابین بڑھتی ہوئی آمد و رفت، بہت سی تہذیبی اور ادبی قدروں میں تبدیلی کا موجب ہوئے۔ ولی کی آمد سے شمالی ہند میں شعر و شاعری کے ایک نئے باب کا آغاز ہو چکا تھا۔ منظوم کہانیاں بہ شکل مثنویاں وہاں بھی مقبول عام ہو رہی تھیں البتہ ملک کے سیاسی حالات میں نمایاں فرق آچکا تھا۔ مرکزی حکومت کا استحکام ماضی کے مقابلہ بہت کمزور ہو رہا تھا۔ بلکہ ایک طرح سے رو بہ زوال تھا[۱۵]۔ عالمگیر ثانی کے قتل کے بعد (۱۷۵۴ء-۱۷۶۱ء) شاہ عالم ثانی کو تخت شاہی پر بٹھایا جا چکا تھا۔ انگریزوں نے بنگال میں اقتدارِ اعلیٰ حاصل کر لیا تھا۔ یہ حالات بہت سے معاملوں میں فالِ نیک نہ تھے لیکن شمالی ہند میں شعر و ادب کو یہ زمانہ بڑا راس آیا۔ اردو زبان و ادب کی کلاسیکی تخلیقات کا ایک اہم حصہ ان ہی ایام کی دین ہے۔ اردو زبان کے بڑے اور نامور شعرا سودا، میر، میر حسن وغیرہ اسی عہد کی پیداوار ہیں۔ اس دور کا جائزہ لینے پر معلوم ہوتا ہے کہ شمالی ہند میں غزل کے ساتھ ہی دکن سے بہتر مثنویاں تخلیق ہوئیں۔ اسی لیے زیر نظر مقالہ میں کہانی کے

نقطۂ نظر سے جنوبی ہند کی منظوم کہانیوں کی اہمیت وافادیت ایک طرح سے کم ہوتی ہے اور شمالی ہند کے منظوم افسانوں کے مطالعہ کو فوقیت حاصل ہو جاتی ہے۔

حواشی:

۱ : اردو کی تین مثنویاں، خان رشید، ص ۷، اردو اکیڈمی، بندر روڈ، کراچی، ۱۹۶۰ء۔

۲ : سترہویں صدی کے نصف آخر کے بعد اورنگ زیب دکن کی ریاستوں کی جانب متوجہ ہوا تو ۱۶۸۶ء میں بیجاپور کے حکمراں سکندر عادل شاہ اور ۱۶۸۷ء میں گولکنڈہ کے حکمراں ابوالحسن تانا شاہ کو شکست دے کر ان ریاستوں کو ایک صوبہ کی شکل دے دی۔

۳ : اردو مثنوی شمالی ہند میں، ڈاکٹر گیان چند جین، ص ۱۱۸، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ۔ ۱۹۶۹ء

۴ : اردو ادب عادل شاہی دور میں، ڈاکٹر نذیر احمد (علی گڑھ تاریخ ادب اردو) ص۔ ۲۰۳، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، پہلی جلد ۱۹۶۲ء۔

۵ : دکن میں اردو، نصیر الدین ہاشمی، ص ۶۷-۶۸، نسیم بک ڈپو، لاٹوش روڈ، لکھنؤ، بار ششم ۱۹۶۳ء

۶ : اردو کی ابتدائی نشوونما میں صوفیائے کرام کا حصہ۔ مولوی عبدالحق، ص ۵۵-۵۶

۷ : اردو شہ پارے، ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور، جلد اول، ص ۳۲، مکتبہ ابراہیمیہ، حیدرآباد (دکن) ۱۹۲۹ء۔

۸ : ارشاد نامہ، برہان الدین جانم، مرتبہ اکبر الدین صدیقی، ص ۸۳، قدیم اردو جلد اول، ۱۹۷۱ء، ایڈیٹر ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ، حیدرآباد۔

۹ : بیجاپور کے صوبیدار یوسف عادل شاہ نے ۱۴۸۸ء میں بہمنی سلطنت سے ناتا توڑ کر خود مختاری کا اعلان کیا۔ اس خاندان میں نو بادشاہ ہوئے جنھوں نے ۱۶۸۶ء تک حکومت کی۔

۱۔ یوسف عادل شاہ ۱۴۸۸ء سے ۱۵۱۰ء تک

۲۔ اسماعیل عادل شاہ ۱۵۱۰ء سے ۱۵۳۴ء تک

۳۔ ملّو عادل شاہ ۱۵۳۴ء سے ۱۵۳۴ء تک

۴۔ ابراہیم عادل شاہ اول ۱۵۳۴ء سے ۱۵۵۸ء تک

۵۔ علی عادل شاہ اول ۱۵۵۸ء سے ۱۵۸۰ء تک

۶۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی ۱۵۸۰ء سے ۱۶۲۷ء تک

۷۔ محمد عادل شاہ ۱۶۲۷ء سے ۱۶۵۶ء تک

۸۔ علی عادل شاہ شاہی ۱۶۵۶ء سے ۱۶۷۲ء تک

۹۔ سکندر عادل شاہ ۱۶۷۲ء سے ۱۶۸۶ء تک

[۱۰] : گولکنڈہ میں قطب شاہی خاندان کی بنیاد سلطان قلی قطب شاہ کے ہاتھوں پڑی۔ اس خاندان میں آٹھ بادشاہ ہوئے۔

۱۔ سلطان قلی قطب شاہ ۱۵۰۹ء سے ۱۵۴۳ء تک

۲۔ جمشید قلی قطب شاہ ۱۵۴۳ء سے ۱۵۵۰ء تک

۳۔ سبحان قلی قطب شاہ ۱۵۵۰ء سے ۱۵۵۰ء تک

۴۔ ابراہیم قلی قطب شاہ ۱۵۵۰ء سے ۱۵۸۰ء تک

۵۔ محمد قلی قطب شاہ ۱۵۸۰ء سے ۱۶۱۲ء تک

۶۔ محمد قطب شاہ ۱۶۱۲ء سے ۱۶۲۶ء تک

۷۔ عبداللہ قطب شاہ ۱۶۲۶ء سے ۱۶۷۲ء تک

۸۔ ابوالحسن تانا شاہ ۱۶۷۲ء سے ۱۶۸۷ء تک

(جمشید اور سبحان کا زمانہ انتشار میں گزرا۔ تانا شاہ مغلوں کے ہاتھوں گرفتار رہا۔)

[۱۱] : تاریخ اقلیم ادب، محمد انصار اللہ پہلا حصہ۔ ص ۲۱۶۔

[۱۲] : تاریخ ادب اردو، رام بابو سکسینہ، مترجم مرزا محمد عسکری، ص ۶۹۔

۱۳: ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ص۱۶۰، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی، جنوری ۱۹۶۲ء۔

۱۴: ۳/اپریل ۱۶۶۱ء کو مغل شہنشاہ نے کمپنی کو تجارتی گودام رکھنے اور ان کی حفاظت کے لیے قلعے بنانے کی مراعات دیں۔

۱۵: ملک کے بگڑتے ہوئے حالات کا فائدہ اٹھاتے ہوئے ۱۷۳۹ء میں نادرشاہ نے مغلیہ حکومت پر بھرپور وار کیا جس کے نتیجے میں اودھ میں سعادت علی خاں نے، بنگال میں علی یاور خاں نے اور دکن میں نظام الملک نے خودمختاری کا اعلان کر دیا۔

○○

شمالی ہند کی قدیم منظوم کہانیاں

جنوبی ہند کی طرح شمالی ہند میں بھی مثنوی کو صوفیائے کرام کا لطف و کرم حاصل رہا ہے۔ ''قدیم ترین زمانے کی اردو مثنوی کے جو نمونے دستیاب ہوئے ہیں، وہ حضرت بابا شیخ فرید گنج شکر (متوفی ۶۶۴ھ) سے منسوب ہیں۔ اکثر ناقدین بابا فرید گنج شکر کی مثنوی کو اردو کی پہلی مثنوی مانتے ہیں اور یہ بھی نتیجہ نکالتے ہیں کہ شمال میں مثنویاں دکن سے پہلے وجود میں آگئی تھیں۔'' (اردو کی منظوم داستانیں، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ص ۲۸۹)۔ حضرت امیر خسرو (۱۲۵۳ء سے ۱۳۲۵ء) کے نام سے متعدد پہلیاں اور کہانیاں مشہور ہیں۔ حضرت شیخ عبدالقدوس گنگوہی (۸۶۰ھ تا ۹۴۵ھ) کو بھی مثنوی نگاروں میں شمار کیا جاتا ہے شمالی ہند کے ان صوفیا کرام کا عہد دکنی دور سے پہلے کا ہے۔

۷۸-۱۳۷۷ء میں قصبہ ڈلمؤ ضلع رائے بریلی کے مُلّا داؤد نے مثنوی 'چندائن' لکھی۔ فیروز شاہ تغلق کے عہد کی یہ مثنوی اردو زبان کی قدیم ترین منظوم عشقیہ داستان ہے۔ اس میں گوالوں کے سردار لورک اور شہزادی چندا کے عشقیہ معاملات اور واقعات کو نظم کیا گیا ہے۔ منظوم قصہ اس طرح ہے کہ گورونگر کے راجہ سہدیو رائے مہر کی ۸۴ رانیاں تھیں۔ پھول رانی ان میں سب سے چھوٹی اور چہیتی تھی۔ چندا اسی کی بیٹی تھی جس کی شادی بچپن میں راجہ جیت کے بیٹے باون سے ہو گئی تھی۔ مگر جوان ہونے پر باون نے چندا کو رخصت نہیں کرایا تھا۔ شہزادی چندا کے

حُسن کے چرچے تھے۔ ایک سادھو کے ذریعہ راجہ روپ چند نے اس کے حُسن و جمال کا گیت سُنا تو اس پر غائبانہ عاشق ہوگیا۔ اور اس کے حصول کے لیے گورونگر پر حملہ آور ہوا۔ راجہ سہدیو نے شکست کے آثار دیکھتے ہوئے لورک سے مدد مانگی۔ اور اس کی بے مثال بہادری کی بدولت فتح یاب ہوا۔ محل میں ایک دعوت کے موقع پر چندا، لورک کے مردانہ حسن پر عاشق ہو جاتی ہے۔ لورک بھی اس کی دام الفت کا اسیر ہوتا ہے۔ لورک کی بیوی مینا اور ماں کھولن نے اسے بہت سمجھایا مگر وہ چندا سے علیحدہ نہ ہو سکا۔ تناؤ بھری صورتِ حال سے اکتا کر آخر ایک رات شہزادی چندا لورک کے ہمراہ ہمیشہ کے لیے بہت دور چلی جاتی ہے۔

چودھویں اور پندرہویں صدی عیسوی کے شاعر شیخ قطبن نے ایک منظوم قصہ لکھا، جو ''مرگاوتی'' کے نام سے موسوم ہے۔ شیخ قطبن کی اس عشقیہ مثنوی میں واقعات، کردار، ماحول، پلاٹ وغیرہ سب ہندوستانی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ سکندر لودی کے زمانے میں جہاں ایک طرف بھگتی اور صوفیانہ عقائد کا دور دورہ تھا وہاں کسی افسانے کا اتنے منظم طور پر لکھا جانا یقیناً قابل قدر ہے۔ سید محمد عقیل کے مطابق:

> ''زبان اس کی ہریانوی اور اپ بھرنش کی ملی جلی شکل ہے۔
> ابھی تک جتنی تحقیق ہوئی ہے اس سے ثابت ہوتا ہے کہ
> ہندوستانی زبان، خاص طور سے شمالی ہندوستان کی زبانوں میں
> یہ مثنوی، پہلی عشقیہ مثنوی ہے۔''
>
> (اردو مثنوی کا ارتقاء، ڈاکٹر سید محمد عقیل، ص ۶۴)

''مرگاوتی'' کا قصہ اس طرح ہے کہ چندر گیر کے راجہ گنپت دیو کا بیٹا شہزادی مرگاوتی پر عاشق ہو کر اسے حاصل کرنے کے لیے بے شمار دقتیں وصعوبتیں اُٹھاتا ہوا اس کی مملکت کنچن نگر پہنچ کر اس سے شادی کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے اور اس کو لے کر وطن واپس آجاتا ہے۔ کہانی میں اچانک موڑ اس وقت آجاتا ہے

جب مرگاوتی غائب ہو جاتی ہے اور وہ اس کی جستجو میں دیوانہ وار نکلتا ہے۔ راہ میں رکمنی نامی دوشیزہ ایک راکشش کی قید میں ہوتی ہے۔ وہ اس کو آزاد کراتا۔ اسی بیچ عشق اپنا رنگ دکھاتا ہے لہٰذا وہ رکمنی اور اس کے باپ کی رضامندی حاصل کر کے اس سے شادی کر لیتا ہے۔ شبِ وصال کے بعد وہ منزلِ مقصود کی طرف بڑھتا ہوا کنچن نگر پہنچ جاتا ہے۔ وہاں مرگاوتی اپنے والد روپاٹراء کی وفات کے بعد حکمرانی کر رہی تھی۔ شہزادہ مرگاوتی کو ہمراہ لے کر اس طرح واپس ہوتا ہے کہ راستہ سے رکمنی کو بھی ساتھ لے لیتا اور اپنے وطن چندر گیر واپس آجاتا ہے۔ تمام تناؤ ختم ہو جاتے ہیں کہ اچانک ایک دن شکار کھیلتے ہوئے وہ گر کر ہلاک ہو جاتا ہے اور اس کی دونوں بیویاں شوہر کے سوگ میں ستی ہو جاتی ہیں۔

۱۶۲۵ء سے پہلے عہد جہاں گیر میں افضلؔ نے 'بکٹ کہانی' تصنیف کی۔

"شمالی ہند میں امیر خسرو کے تین سو سال بعد پہلا قابلِ ذکر اردو شاعر افضلؔ اور پہلی مستند منظوم اردو تصنیف اس کی مثنوی 'بکٹ کہانی' نظر آتی ہے"۔

(اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر، ڈاکٹر پرکاش مونسؔ، ص ۱۲۹)۔

ڈاکٹر مسعود حسین خاں بھی اسی نظریہ کا اظہار کرتے ہیں:

"کہ شمالی ہند کا پہلا مستند شاعر، افضل ہی ہے، جس نے اپنی بکٹ کہانی، ۱۶۲۵ء سے قبل مکمل کر لی تھی۔"

(بکٹ کہانی، محمد افضل "افضل"، مرتب ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی اور ڈاکٹر مسعود حسین خاں، ص ۱۹)

یہ مثنوی اپنی ہیئت کے اعتبار سے ہندی ادب کی دین ہے۔ اس کا موضوع اور اسلوب دونوں ہندی شاعری سے متاثر ہیں۔ افضل نے اپنے پیش رو ہندی شاعر ملک محمد جائسی سے استفادہ کیا ہے۔ لیکن زبان کے استعمال میں امیر خسرو کی روایت کو برقرار رکھا ہے۔ یہ مثنوی افضل کی آپ بیتی ہے۔ کہانی یوں ہے کہ افضل اپنی

آخری عمر میں ایک نوجوان ہندو عورت کے عشق میں مبتلا ہو گئے۔ باوجود کبرسنی کے انھوں نے اس کے گھر کے چکّر لگانے شروع کیے اور اس سے شادی کے طالب ہوئے۔ عورت کے سرپرستوں نے بدنامی کے ڈر سے اسے متھرا بھیج دیا لیکن افضل وہاں بھی پہنچ لیے۔ ایک دن انھوں نے اس عورت کو سیر کرتے دیکھ کر اس سے عرض مدعا کیا۔ عورت نے ناخوشی کا اظہار کرتے ہوئے ان کو ضعیفی کا طعنہ دیا اور چلی گئی۔ مجبور ہو کر انھوں نے بہروپ بھرا اور ایک مندر کے پروہت کے نائب کی حیثیت اختیار کر لی۔ پروہت کے مرنے کے بعد خود پروہت ہو گئے۔ ایک موقع پر وہ عورت مندر پہنچ کر ان کے قدم چھونے کو آئی تو انھوں نے اس کے ہاتھوں کو اپنی آنکھوں سے لگایا اور اس سے پہچاننے کے لیے کہا۔ عورت نے ان کو پہچان کر جواب دیا کہ تم نے میری خاطر اتنی زحمتیں اٹھائیں اب میری مرضی وہی ہے جو تمہاری ہے۔ انجام کار دونوں شادی کر لیتے ہیں۔

۱۶۶۳ء میں شیخ عبداللہ انصاری امیؔن نے 'فقہ ہندی' اور عالمگیر کے دورِ آخر کے شاعر جعفر زٹلی نے متعدد مثنویاں تصنیف کیں۔ ان کی مثنوی 'ظفر نامہ اورنگ زیب' اور مثنوی 'طوطی نامہ' قابل ذکر ہیں۔ ۱۷۰۱ء میں اسمٰعیل امروہوی نے 'معجزۂ اناز' اور ۱۷۴۵ء میں 'تولد نامہ بی بی فاطمہ' لکھیں۔ ۱۷۱۵ء سے پہلے نواب صدرالدین فائز دہلوی نے متعدد چھوٹی چھوٹی مثنویاں تصنیف کیں۔ ۱۷۲۰ء میں محبوب عالم شیخ جیون نے مثنوی ''دردنامہ'' لکھی۔ ان کی دیگر مثنویوں کے عنوانات اس طرح ہیں۔ ''خواب نامہ پیغمبر''، ''دہیر نامہ بی بی فاطمہ''، ''محشر نامہ''۔ عبد محمد شاہ کے جعفر علی خاں زکی کا نام بھی اس ضمن میں خاصہ اہم ہے۔ انھوں نے اپنی عشقیہ آپ بیتی کو افسانوی انداز میں نظم کیا ہے۔ شاہ مبارک آبرو متوفی ۱۷۳۳ء کی مثنوی ''موعظت آرائش معشوق'' کو بھی شمالی ہند کی قدیم مثنویوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ ۱۷۴۲ء میں فضائل علی خاں نے مثنوی میں اپنی داستان عشق کو نظم کیا ہے۔ شاہ آیت اللہ جوہری نے ۱۷۵۰ء میں مثنوی ''گوہر جوہری'' اور ۱۷۸۰ء میں محمد فقیر درد

مند نے مثنوی ''ساقی نامہ'' تصنیف کیں۔

مرزا محمد رفیع سودا (۱۷۰۶ء تا ۱۷۸۱ء) شمالی ہند کے پہلے اہم مثنوی نگار تسلیم کیے جاتے ہیں۔ ''قرین قیاس یہی ہے کہ مثنوی کے میدان میں پہلے سودا نے طبع آزمائی کی اور ایجاد و تقدم کا فخر انھیں کو حاصل ہے۔'' (اردو مثنوی کی منظوم داستانیں، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ص ۲۷۹) سودا نے متعدد مثنویاں تصنیف کیں۔ ان کی سب سے اہم مثنوی 'عشق شیشہ گر بہ زرگر پسر' ہے۔ باقی ماندہ مثنویاں سرسری ہیں جن سے کسی مجموعی رجحان کا پتہ نہیں ملتا اس لیے ہم ان کی محض معروف مثنوی سے بحث کریں گے۔ ''قصہ در عشق پسر شیشہ گر'' کو انھوں نے ۱۷۷۵ء تا ۱۷۸۱ء کے درمیانی عہد میں لکھا تھا۔ قصہ نگاری کے اعتبار سے شمالی ہند کی یہ پہلی اہم منظوم تصنیف ہے۔ قصہ کی ترتیب و تنظیم اس طرح ہے کہ مثنوی کی ابتدا میں سودا نے اس کی وجہ تصنیف بتانے کے لیے ایک ضمنی واقعہ کو بیان کیا ہے۔ یہ واقعہ بھی ایک دلچسپ قصہ کی صورت میں ہے۔ آغاز ڈرامائی انداز میں اس طرح ہوتا ہے کہ موصوف ایک درویش کے ساتھ حج کے لیے روانہ ہوئے۔ درویش کے ساتھ سفر کا پورا اہتمام تھا اور خدمت کے لیے مریدوں کی خاصی تعداد تھی۔ راستہ میں قذاقوں نے ان کا سارا مال و اسباب لوٹ لیا جس سے درویش کی ہمت پست ہوگئی اور اس نے حج کا ارادہ ترک کرتے ہوئے واپسی کا عزم کیا۔ اس کے سارے مُرید بھی اس سے متفق ہوگئے۔ راوی یعنی سودا نے ان کے اس ارادہ سے اختلاف کیا مگر وہ راضی نہ ہوئے اور واپس ہو لیے۔ راستہ میں درویش نے سودا سے قصہ سُنانے کی فرمائش کی۔ سودا نے درویش کا لحاظ رکھتے ہوئے اس کو ایک کہانی سنائی۔ یہاں سے مثنوی کا اصل قصہ شروع ہوتا ہے۔ شہر حلب کے ایک شیشہ گر کا بیٹا بہت ہی حسین و جمیل تھا اور اپنے باپ کی دوکان پر کام سیکھتا تھا۔ ایک دن ایک زرگر کے لڑکے پر وہ عاشق ہوگیا۔ عاشقی رنگ لائی اور وہ وحشت میں گھر سے نکل کھڑا ہوا۔ ماں باپ اس کی محبت میں در بدر مارے پھرتے، اُسے تلاش کرتے۔ مختلف کاوشوں میں ناکام رہنے

کے بعد ایک نجومی کی رہنمائی سے وہ اس کو ایک بڑے بھیانک جنگل سے پکڑ کر واپس لائے لیکن نظر چوکتے پر وہ پھر جنگل کی راہ ہولیا۔ دوبارہ لڑکے کو زنجیروں سے جکڑ کر رکھا گیا تو اس کی بے اختیار باتوں سے پہلی بار لوگوں کو اندازہ ہوا کہ یہ کسی مرض کا شکار نہیں ہے بلکہ اس پر عشق کی کارفرمائیاں ہیں۔ غور و فکر کے باوجود مطلوب کی نشاندہی ان کو حاصل نہ ہوسکی آخر شیشہ گر کے لڑکے کا عشق صادق رنگ لایا۔ زرگر کے بیٹے نے خواب میں دیکھا کہ شیشہ گر کا لڑکا اس کے عشق میں اس طرح مبتلا ہے کہ اس کی جان پر بن آئی ہے۔ زرگر کا بیٹا شیشہ گر کے بیٹے کے پاس پہنچ لیتا ہے اور دونوں شدتِ جذبات سے ایک دوسرے سے لپٹ کر خوب روتے ہیں کہ دیکھنے والے بھی آبدیدہ ہوجاتے ہیں۔ سودا نے مثنوی کے اختتام میں رنگ و نسل ہی نہیں بلکہ صنفی تخصیص سے بھی مبرا ہوکر عشق کی حقیقت اور زندگی کے مقصد کی وضاحت بھی کردی ہے کہ طلب صادق ہونے پر تمام رکاوٹیں خود بخود دور ہوجاتی ہیں۔ اس طرح انھوں نے قصہ کے توسط سے درویش اور اُن کے مریدوں کی رہنمائی کی ہے اور سامعین کو حوصلہ و عزم عطا کیا ہے۔

سودا کے عہد سے شمالی ہند میں اردو شاعری کا ایک اہم دور شروع ہوتا ہے۔ منظوم کہانیوں کو بھی اسی عہد سے باقاعدہ فروغ حاصل ہوا۔ سودا کے علاوہ اردو کے ممتاز مثنوی نگار میر تقی میر اور میر حسن اسی عہد کی دین ہیں۔ منظوم قصہ نگاری میں سودا کے بعد میر کا بلند مقام ہے۔ ''اگرچہ میر کی مثنویوں میں قصہ پن بہت کم پایا جاتا ہے۔ مگر جتنی میر کی عشقیہ مثنویاں ہم نے دیکھی ہیں، وہ سب نتیجہ خیز اور عام مثنویوں کے برخلاف، بے شرمی و بے حیائی کی باتوں سے مبرا ہیں۔ (مقدمہ شعر و شاعری، خواجہ الطاف حسین حالی، مکتبہ جامعہ دہلی، ستمبر ۱۹۶۹ء، ص ۲۲۸)۔ ان کے ''پلاٹ غیر اہم اور معمولی ہیں، اصل چیز وہ پاک اور سچا جذبۂ محبت ہے جو ہر مثنوی کی فضا پر چھایا ہوا ہے''۔ (میر تقی میر۔ حیات اور شاعری، ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ، ۱۹۵۴ء، ص ۴۳۹)۔ میر کی مثنویوں کی تعداد کے

بارے میں جزوی اختلاف ہے لیکن ڈاکٹر گیان چند جین کے مطابق ان کی تعداد ۳۷ ہے جو زیادہ معتبر ہے۔ زیرِ نظر مقالہ میں محض ان مثنویوں کا ہی ذکر ممکن ہے جن کا قصہ گوئی سے تعلق ہے: ''میر کی مثنویوں کی تعداد اگرچہ کثیر ہے لیکن ان میں صرف چند مثنویاں ایسی ہیں جن میں داستانوں کا عنصر پایا جاتا ہے۔ (اردو کی منظوم داستانیں، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ص ۲۸۹)۔ میرؔ کی ان مثنویوں کو کہ جن میں کہانی پن موجود ہے مختصر تفاصیل کے ساتھ درج کیا جارہا ہے۔ میرے خیال میں ''اعجاز عشق'' کے علاوہ میرؔ کی کوئی بھی مثنوی حمد، نعت، منقبت وغیرہ سے شروع نہیں ہوتی بلکہ تمہید میں اوصاف عشق میں کچھ اشعار ہوتے ہیں اور اس کے بعد قصہ شروع ہوجاتا ہے۔ آخر میں پھر المیہ پر اظہارِ افسوس اور عشق کی سفاکی کے متعلق پانچ چھ شعر ہوتے ہیں۔

> ''اس طریقہ کار سے قصہ کو یہ فائدہ ہوتا ہے کہ پہلے شعر سے جو اثر قائم ہوتا ہے وہ آخر تک طاری رہتا ہے۔ اس طرح یہ مثنویاں وحدت اثر کی بہترین مثال قرار پاتی ہیں''۔
>
> (اردو کی منظوم داستانیں، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ص ۱۶۴)۔

میرؔ کی مثنویوں میں ہم پہلے ''جوان وعروس'' کا ذکر کریں گے۔ قصہ پن کے لحاظ سے میر کی یہ اچھی مثنوی ہے۔ کہانی اس طرح ہے کہ ایک نوجوان شہر گیا اور وہاں کی مشہور سرائے میں قیام پذیر ہوا۔ تبدیل آب وہوا کی وجہ سے بیمار ہوگیا۔ کوئی دوا کارگر نہ ہوئی۔ علاج کے ساتھ ہی مرض میں اضافہ ہوتا رہا۔ تنگ آکر اس نے دوا کا استعمال چھوڑ دیا اور خود کو حالات کے سپرد کردیا۔ اسی درمیان سرائے میں ایک قافلہ آکر مقیم ہوا۔ قافلہ والوں کے ہمراہ ایک یتیم ویسیر لیکن بے حد حسین لڑکی تھی۔ اس کی نسبت طئے ہوچکی تھی۔ متعلقین شادی کی غرض سے اس کو شہر لائے تھے۔ نوجوان اس کو دیکھ کر اس کی زُلفوں کا اسیر ہوا۔ لڑکی نے ہاتھوں میں مہندی لگائی اور جس کمرے میں رُکی ہوئی تھی وہاں اس کا ایک نقش چھوڑ کر شہر میں اپنے اعزا کے

ساتھ منتقل ہوگئی۔ سرائے کی مہترانی نے نوجوان سے اُس کمرے میں منتقل ہوجانے کو کہا کہ جہاں پہلے لڑکی مقیم تھی تا کہ وہ نوجوان کے کمرے کی صفائی کر سکے۔ نوجوان، لڑکی کے کمرے میں پہنچ کر اور مہندی کے نقش کو دیکھ کر ایسا بے قابو ہوا اور عشق کا جنون کچھ ایسا طاری ہوا کہ کبھی وہ انگلیوں کے نشانوں کو دیکھتا اور کبھی دیوانہ واران کو چومتا۔ آخر کار وہ اسی حالت میں جاں بحق ہوا۔ شادی کے بعد وطن جانے کے لیے واپسی پر لڑکی پھر اُسی کمرے میں آ کر مقیم ہوئی۔ طلبِ صادق نے یوں راہ نکالی کہ جذبۂ عشق نے لڑکی پر اثر کیا اور نوجوان کا نادیدہ چہرہ اس کی نگاہوں کے سامنے گھومنے لگا۔ آخر کار اس نے سرائے کی بھنگن سے اس کے بارے میں دریافت کیا۔ مہترانی نے اسے احوال سے مطلع کیا۔ لڑکی شوہر سے چھپا کر مہترانی کے ساتھ اس نوجوان کی قبر پر گئی۔ لڑکی جیسے ہی قبر پر پہنچی، قبر پھٹ گئی اور وہ اس میں سما گئی۔ حلال خوری روتی پیٹتی اس کے شوہر کے پاس واپس آئی اور پوری کیفیت بتائی۔ شوہر نے قبر کو کھدوایا تو دونوں لاشیں اس طرح ایک دوسرے سے پیوست تھیں کہ ان کو علیحدہ نہ کیا جا سکتا تھا۔ بالآخر ان کو ایک ہی قبر میں دفن کر دیا گیا۔

میر تقی میر (۱۷۲۲ء تا ۱۸۱۰ء) کی تین مثنویاں ''معاملاتِ عشق''، ''جوشِ عشق'' اور ''خواب وخیال'' ایک دوسرے سے متعلق اور مربوط ہیں۔ ان مثنویوں کو سلسلہ وار ترتیب دینے سے ایک شخصی داستان مکمل ہوتی ہے۔ میر نے ان میں اپنی نوجوانی کے معاشقہ، وطن اور محبوب دونوں سے جدائی کے تاثرات کو بیان کیا ہے۔ ''ان تین مثنویوں کو تین شخصی قصے شمار کرنا غلطی ہوگی۔ ان تینوں کو ملا دینے سے البتہ میر کی منظوم آپ بیتی، واضح شکل میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ (اردو مثنوی شمالی ہند میں، ڈاکٹر گیان چند جین، ص ۲۱۳)۔ مثنوی ''معاملاتِ عشق'' میں میر کی دیگر مثنویوں کی طرح ابتداء میں عشق کی توصیف کا ذکر ہے۔ اس کے بعد عشق کے ان سارے مراحل کا بیان ہے کہ جن سے ان کا گزر ہوا۔ ابتدائے عشق میں درجہ بدرجہ معاملات پیش آتے رہے۔ ابتدائی ملاقاتیں کہ جن میں حجاب تھا بے تکلفی میں

تبدیل ہوئیں۔ محبوب کے لطف و کرم میں اضافہ ہوتا گیا۔ لیکن امکانی کوشش کے باوجود وہ وصل کے لیے راضی نہ ہوتا اور اپنی شوخی مزاج کی بنا پر چھیڑ چھاڑ جاری رکھتا۔ بالآخر وصل کی شادکامی نصیب ہوئی۔ پھر حالات نے اِن کو محبوب سے جدا کر دیا اور ہجر کے غمناک اور تکلیف دہ لمحات کا ان کو سامنا ہوا۔ میر اس مثنوی میں وصل سے شادکام اور لطف اندوز ہوئے۔ اسی لیے یہ مثنوی ان کی عام روش سے ہٹی ہوئی ہے اور اس کی فضا میں غمناکی کے بجائے شگفتگی ہے۔ مثنوی 'جوشِ عشق' میں مثنوی 'معاملاتِ عشق' کے معاشقے کا سلسلہ دراز ہے۔ عشق کی کارفرمائیاں انھیں ہلکان کیے رہتیں۔ حالات کی ناسازگاری کہ انھیں ترک وطن کے لیے مجبور ہونا پڑا۔ روانگی سے قبل محبوب سے ملاقات کے لمحات بڑے ہی جان لیوا گزرتے۔ مثنوی میں جدائی سے قبل کے واقعات اور جدائی کے بعد ان پر گزرنے والی کیفیات کا بیان ہے۔ ہجر کے لمحات انھیں مضطرب کیے رہتے۔ یہ مثنوی میر کے مخصوص انداز میں سلگتی ہوئی غمناک اداسی سے رچی بسی ہے۔ 'مثنوی خواب و خیال' میں معاملات اپنی انتہا کو پہنچ جاتے ہیں۔ محبوب تصوراتی دنیا کا پیکر بن کر رہ جاتا ہے۔ اُس سے جسمانی ملاقات پھر ممکن نہیں ہو پاتی۔ محرومیاں ان کا مقدر بن جاتیں۔ محبوب سے جدائی، محبت میں ناکامی، سماجی ذلّت اور حالات کی نا۔سازگاری وہ برداشت نہیں کر پاتے۔ دیوانگی ان پر طاری ہو جاتی۔ دعا تعویز کا سہارا لیا جاتا۔ علاج ہوتا۔ قدرے طبیعت سنبھالا لیتی۔ اسی لیے مذکورہ مثنوی میں ''درد کی کسک ہی نہیں دل و جگر کی تڑپ کا بیان ہے۔ سوانحِ میر میں یہ مثنوی سب سے اہم ہے۔ اس کے واقعات کی تائید میر کی خود نوشت ذکرِ میر سے بھی ہوتی ہے۔ (اردو مثنوی شمالی ہند میں، ڈاکٹر گیان چند جین، ص ۲۱۳)۔

میر کی مثنوی 'دریائے عشق' کہانی کے تعلق سے بھی خاصی اہم ہے۔ اس قصہ کو دکن میں سید محمد والہ پہلے ہی قصہ موہنی و طالب کے عنوان سے نظم کر چکے تھے۔ میر کی مثنوی کا ماخذ فارسی مثنوی 'قضا و قدر' ہے۔ مذکورہ تینوں مثنویوں کے قصوں میں

معمولی اور جزوی اختلاف ہیں ورنہ قصہ دراصل ایک ہے۔ واقعہ یوں ترتیب پاتا ہے کہ ایک عاشق مزاج نوجوان بے کلی محسوس کرتا ہے تو سیر کے لیے نکل کھڑا ہوتا ہے۔ اتفاقیہ اس کی نگاہ اٹھی تو دیکھا کہ ایک ماہ رو اس کو مسلسل دیکھ رہی ہے۔ اس کا عکسِ جمیل نوجوان کے دل و دماغ پر چھا جاتا ہے اور وہ نوجوان اس پری رو کو دل دے کر اپنے ہوش و حواس کھو بیٹھتا ہے۔ اس کی دیوانگی سے لوگوں کو اصل معاملہ کی اطلاع ہوتی ہے۔ لڑکی بھی اس کو دل دے بیٹھتی ہے۔ لڑکی کے وارثین اس صورتِ حال سے پریشان ہوتے ہیں اور نوجوان سے بیزاری اور دشمنی برتتے ہیں لیکن اپنی رسوائی اور بدنامی کے خوف سے کوئی انتقامی قدم نہیں اٹھاتے ہیں بلکہ خاموشی سے مشورہ کر کے بیٹی کو دریا پار اپنے ایک عزیز کے یہاں دایہ کے ساتھ روانہ کر دیتے ہیں۔ اتفاق کہ جس ڈولی پر لڑکی روانہ ہوتی ہے وہ اس نوجوان کے قریب سے گزرتی ہے اور نوجوان کو ''کہ دل کو دل سے راہ ہوتی ہے'' اس کی خبر ہو جاتی ہے۔ وہ غم و حرماں اور یاس کا مجسم بن کر فریاد و فغاں شروع کر دیتا ہے۔ مکار دایہ وصل کا وعدہ کر کے اس کو تسلی دیتی ہے اور اپنے ذہن میں ایک خوفناک منصوبے کو ترتیب دے لیتی ہے۔ بیچ دریا میں پہنچ کر دایہ عیاری سے لڑکی کی چپل کو دریا میں گرا دیتی ہے اور اس نوجوان کی غیرت کو اکساتی ہے۔ نوجوان دریا سے چپل کو نکالنے کے لیے کود پڑتا ہے اور گرداب میں پھنس کر تہہ نشیں ہو جاتا ہے۔ دایہ اپنی مکاری پر خوش ہوتی ہے اور لڑکی خون کے گھونٹ پی کر رہ جاتی ہے۔ حالات نے اس کو مجبور و بے کس بنا رکھا تھا۔ عزیزوں میں ہفتہ بھر قیام کرنے کے بعد لڑکی دایہ کو واپسی کے لیے بڑی خوش اسلوبی سے رضا مند کر لیتی ہے کہ دایہ صحیح صورتِ حال کو سمجھ نہیں پاتی۔ واپسی پر لڑکی اس مقام پر دایہ سے پوچھتی ہے کہ نوجوان کہاں غرق ہوا تھا۔ دایہ یہ سمجھ کر کہ اس کے کارنامے کی لڑکی داد دے رہی ہے خوشی محسوس کرتی اور اصل جگہ کی نشاندہی کرتی ہے۔ لڑکی کود کر خود کو سپردِ دریا کر دیتی ہے اور غرق ہو جاتی ہے۔ دایہ روتی پیٹتی اُس کے وارثوں کے پاس پہنچ کر احوال سے مطلع کرتی

ہے۔ لوگ دریا میں جال ڈلواتے ہیں تو عاشق و معشوق کو ایک دوسرے سے بغل گیر حالت میں پاتے ہیں۔

میر کی مثنوی 'مجازِ عشق' ان کی دیگر مثنویوں سے یوں الگ ہے کہ اس میں فارسی مثنویوں کی تقلید کا اہتمام برتا گیا ہے۔ میر نے اس مثنوی میں ایک درویش کی روایت کو نظم کیا ہے۔ قصہ یوں ہے کہ درویش ایک مرتبہ سیر کرتا ہوا ایک شہر پہنچا اور وہاں اس نے ایک ایسے نوجوان کو پایا جو دیوانگی اور وارفتگی میں مبتلا تھا اور اپنی جان سے بیزار نظر آتا تھا۔ وہ عشق کا مارا ہوا تھا۔ درویش نے تسلی دی اور مدد کرنے کا وعدہ کر کے اس کا احوال دریافت کیا۔ نوجوان نے اپنی محبوبہ کا پتہ بتایا اور درخواست کی کہ اس کی کیفیت اس کے محبوب تک پہنچا دی جائے۔ درویش وہاں پہنچ کر اس کے محبوب سے نوجوان کی کیفیت کو بیان کرتا ہے تو وہ خفا ہو کر جواب دیتی ہے۔

کہ ہجران میں جو بے قراری کرے
سرِ راہ فریاد و زاری کرے
نہ سونے دے نالوں سے ہمسایوں کو
بھلی موت ایسے فرومایہ کو

نوجوان نے درویش سے یہ جواب سن کر فوراً ہی دم توڑ دیا۔ درویش پھر واپس ہوا اور نوجوان کے محبوب کے گھر پہنچا تاکہ انجام سے باخبر کر سکے۔ ایک بوڑھی عورت گھر سے نکلی۔ درویش نے اس ضعیفہ کو نوجوان کی موت سے باخبر کیا۔ درویش جب واپس ہو رہا تھا تو گھر سے رونے پیٹنے کی آوازیں دم بدم تیز ہوتی ہوئی سنائی دیں۔ درویش کو معلوم ہوا کہ وہ لڑکی بھی ختم ہو گئی ہے اور عالمِ ارواح میں جا کر اپنے عاشق سے مل گئی ہے۔

میر کی مثنوی 'شعلۂ عشق' مثنوی 'شعلۂ شوق' کے نام سے بھی معروف ہے۔ یہ مثنوی میر شمس الدین فقیر دہلوی کی فارسی مثنوی تصویرِ محبت سے ماخوذ ہے۔ اس میں میر نے ایک معمولی قصہ کو اپنے مخصوص انداز میں نظم کیا ہے۔ ''نہایت سادہ اور

مختصر سا قصہ ہے لیکن جس طرح انھوں نے اسے اٹھایا ہے اور آخر تک نبھایا ہے وہ بہت قابلِ تعریف ہے۔ ''یہ پرس رام کی بیوی کی دردناک کہانی ہے۔ سارے قصے پر یاس والم کا سایہ پڑا نظر آتا ہے۔ اول سے آخر تک پُردرد انجام کا پتا دیتی ہے۔ جن اشخاص کا ان میں ذکر آیا ہے۔ ان کی ساری حالت حقیقی رنگ میں دکھائی دیتی ہے۔ مثنوی میں ہر چیز انسانی زندگی سے کامل طور پر مطابق ہے۔ سوائے انجام کے''۔ (انتخاب کلام میر، مولوی عبدالحق، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۱۹۵۰ء، ص۳۳۔۳۴)۔ مثنوی میں تین اہم کردار ہیں۔ پرس رام، اس کی بیوی شیام سندر اور پرسرام کا ایک عاشق۔ کہانی کو اس طرح ترتیب دیا گیا ہے کہ پرس رام کے عاشق کو یہ بات گوارہ نہیں تھی کہ اس کا محبوب اپنی بیوی سے غیر معمولی محبت کرے۔ وہ اپنے دل میں کُڑھتا اور رقابت کے جذبہ کو شدت سے محسوس کرتا۔ اس نے پرس رام کو اکسایا کہ وہ اپنی بیوی کی وفاداری کا امتحان لے۔ اس طرح رقیب رُوسیاہ نے پرس رام کو ہموار کرکے اپنے منصوبے میں شریک کرلیا اور پرس رام کے ایما سے اس کی جھوٹی موت کی خبر شیام سندر کو پہنچائی۔ نیک، بھولی بھالی شیام سندر ایک ہندستانی پتی ورتا عورت ہے جو شوہر کی موت کی خبر سن کر خود کو ہلاک کر لیتی ہے۔ یہ سانحہ پرس رام کے عاشق کو نادم کرتا ہے لیکن پرس رام کو دیوانہ بنا دیتا ہے۔ وہ ہوش وحواس کھو بیٹھتا ہے۔ بیوی کی آخری رسومات دریا کے کنارے چتا جلا کر انجام دے دی جاتی ہیں۔ پرس رام مضطرب رہتا اور حواس باختہ ہوکر بیوی کی یاد میں اِدھر اُدھر مارا پھرتا۔ ایک دن وہ دریا کے کنارے ایک ماہی گیر کے گھر مقیم ہوا۔ ماہی گیر نے اپنی بیوی کو یہ واقعہ سنایا کہ آدھی رات کو آسمان سے ایک شعلہ اُترتا ہے اور پرس رام پرس رام پکارتا ہے۔ یہ سن کر وہ اس مقام پر جانے کا خواہشمند ہوتا ہے اور ایک رات ماہی گیر کے ساتھ اس جگہ پہنچ لیتا ہے۔ معمول کے مطابق شعلہ کا ظہور ہوتا ہے اور پرس رام کی آواز سنائی دیتی ہے۔ وہ بے چین ہوکر کشتی سے اُتر کر شعلہ کی طرف لپکتا ہے اور شعلہ کے ساتھ آسمان کی جانب بڑھتا چلا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ نظروں

سے اوجھل ہو جاتا ہے اور پھر اس کا کوئی پتہ نہیں چلتا ہے۔ پرس رام کا عاشق اپنی حرکتوں کا انجام دیکھ کر کفِ افسوس مل کر رہ جاتا ہے۔ اثر انگیزی اور منظر نگاری کے لحاظ سے یہ بہت کامیاب مثنوی ہے۔

میر کی مثنوی 'حکایت عشق' کو مثنوی عشقیہ بھی کہتے ہیں۔ کہانی کی ترتیب و تنظیم کے تعلق سے یہ ان کی کمزور مثنوی ہے لیکن پھر بھی اس عہد کے منظوم قصوں میں سے ایک ہے۔ ویسے بھی میر کے یہاں قصہ در قصہ کی کوئی روایت نہیں ہے۔ وہ ایک معمولی اور مختصر کہانی کو بآسانی نظم کر دیتے ہیں۔ ان کی اصل خوبی ان کے اندازِ بیان میں مضمر ہے۔ مثنوی 'حکایت عشق' کا ہیرو ایک افغانی نوجوان ہے جو گجرات کا رہنے والا ہے۔ قصہ اس طرح ہے کہ ایک مرتبہ اس نے ایک شادی شدہ ہندو لڑکی کو دیکھا۔ دونوں کی نگاہیں ملیں اور دونوں ایک دوسرے کی محبت میں اسیر ہوئے لیکن رازِ دل کا اظہار نہ کر سکے۔ وہ لڑکی اکثر پانی بھرنے کے بہانے اس جگہ پہنچ کر نظروں ہی نظروں میں پیام وسلام کر لیتی لیکن زبانی بات کرنے کا موقع کبھی درپیش نہیں آیا۔ دونوں محبت کے مارے دل ہی دل میں کڑھتے اور اپنی خاموش محبت میں سلگتے رہے۔ عورت کا شوہر دق کا مریض تھا۔ وہ اس مرض میں چل بسا۔ لوگوں کے طعنوں اور توہمات سے تنگ آ کر ایک وفادار ہندوستانی عورت کی طرح اس نے ستی ہو جانے کا فیصلہ کر لیا۔ کچھ لوگوں نے باز رکھنے کی کوشش کی مگر وہ نہیں مانتی ہے۔ نوجوان کو معلوم ہوا تو وہ بھاگتا ہوا اس جگہ پہنچا۔ عورت اس وقت جلتی ہوئی چتا میں تھی۔ اس نے نوجوان کو دیکھ کر آواز دی اور اپنے پاس بلایا۔ نوجوان پتنگے کی طرح اڑتا ہوا اس جلتی ہوئی چتا میں کود پڑا لیکن لوگوں نے اس کو پکڑ کر نکال لیا۔ عورت جل کر خاک ہو گئی۔ نوجوان زخمی ہونے کا عذر کر کے وہیں ایک پیڑ کے نیچے ٹھہرا رہا اور چتا کی جانب تکتا رہا کہ ناگاہ اس جانب سے وہ لڑکی برآمد ہوئی اور اس کو آغوش میں لے کر چتا کی جانب جا کر غائب ہو گئی۔

میر کی ایک اور مشہور مثنوی 'مورنامہ' ہے۔ اس کی کہانی اپنی نوعیت میں

بالکل انوکھی تحیر و تجسس میں ڈالنے والی ہے۔ اس میں مور اور رانی کے معاشقہ کو دلچسپ انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ قصہ کو اگر تمثیل مان لیا جائے تو اس کی نوعیت بدل جاتی ہے جیسا کہ میر کے ایک شعر سے اس بات کا اشتباہ ہوتا ہے۔

فتنہ در سر عشق کے یہ کام ہیں

مور ، اژدر ، رانی، راجا نام ہیں

حیرت و استعجاب سے بھری ہوئی یہ کہانی تاثر دیتی ہے کہ اتفاقاً ایک مور ایسے دیس پہنچ گیا جہاں کی رانی اپنی خوبصورتی میں بے مثال تھی۔ مور اُس کے حسن و جمال کو دیکھ کر سکتہ میں آگیا اور دل و جان سے اس پر عاشق ہو گیا۔ بے زبان پرندہ کی خاموش محبت رنگ لائی۔ رانی یہ دیکھ کر کہ مور اس سے محبت کرتا ہے وہ بھی مور کی طرف ملتفت ہوئی اور دونوں باہم وقت گزارنے لگے۔ چغل خوروں نے راجہ کو اس معاشقہ کی خبر کر دی۔ راجہ کو شدید غصہ آیا اور اس نے مور کو مارنے کا قصد کیا۔ رانی کو معلوم ہوا تو اس نے مور کو سمجھا کر محل سے رخصت کر دیا۔ لیکن راجہ کا غصہ رفع نہ ہوا۔ ظالم حکمراں نے مور کے بارے میں معلومات فراہم کیں تو اسے معلوم ہوا کہ ایک بھیانک جنگل میں جہاں اژدہوں اور خطرناک سانپوں کا قیام ہے، پوشیدہ ہے۔ راجہ نے مور کو ختم کرنے کے لیے فوج روانہ کی۔ لیکن فوج کو وہاں کچھ بھی نہ ملا۔ سارا جنگل جل کر خاک ہو چکا تھا۔ رانی مور کے فراق میں کافی لاغر ہو گئی تھی۔ وہ بھی جل کر خاک ہو گئی۔

سودا اور میر کے بعد صنف مثنوی کو معراج کی منزلوں تک پہنچانے میں میر حسن کا نمایاں نام ہے۔ میر حسن (۱۷۴۱ء تا ۱۷۸۶ء) نے قصہ پن کو بڑے منفرد انداز سے مثنوی میں برتا اور اسے ایک اچھوتا لب ولہجہ دیا۔ دہلی دبستان کا یہ پروردہ فنکار لکھنؤ اسکول کی خوبیوں کو صنف مثنوی میں سمیٹ لیتا ہے۔ وہ دہلی کے خستہ حال لوگوں اور جلے ہوئے محلوں کے الم ناک مناظر سے نکل کر کیف و انبساط کی تصوراتی دُنیا کا شاہد بن جاتا ہے۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری ''اردو ادب کی تاریخ'' میں اربابِ نشاط

کے منظرنامے کو اُجاگر کرتے ہوئے میر حسنؔ کے بارے میں لکھتے ہیں:

''دلّی کے افلاس، ایام کی درشتگی اور ہمہ وقت مایوسی کا منظر دیکھنے کے بعد فیض آباد پہنچ کر اُن کا مرجھایا ہوا دل شگفتہ ہوتا ہوا نظر آتا ہے اور وہ زندگی کے اس دل فریب دائرے میں ماضی کی تلخیوں کو بھول کر نئی زندگی سے شاد کام ہونے لگتے ہیں''۔ (ص،۴۲۰)

کلیاتِ میرؔ میں گیارہ مثنویاں ہیں جن کے نام اس طرح ہیں۔۱۔قصاب کی نقل۔۲۔کلانوت کی نقل۔۳۔دو احمق دوستوں کی نقل۔۴۔مثنوی شاد۔۵۔رموز العارفین۔۶۔گلزار ارم۔۷۔در تہنیت عید۔۸۔قصر جواہر۔۹۔خوان نعمت۔۱۰۔ہجو حویلی میر حسن۔۱۱۔سحر البیان۔ ان میں سے رموز العارفین ۱۷۷۵ء، گلزار ارم ۱۷۷۸ء اور سحر البیان ۱۷۸۴ء طویل اور فنی اعتبار سے اہم مثنویاں ہیں۔ میر حسنؔ کے بعد بہت سی مثنویاں لکھی گئیں اور ان میں اردو شاعری کہیں میرؔ کی اور کہیں میر حسنؔ کی روایت کو لے کر اور کہیں دونوں کے امتزاج کے ساتھ اجاگر ہوتی رہی لیکن کہانی کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہی وہ زمانہ ہے جب اردو کی نثری داستانیں مقبول ہونا شروع ہوئیں بلکہ رفتہ رفتہ ان نثری کہانیوں نے منظوم کہانیوں کی جگہ حاصل کر لی۔

سیاسی اعتبار سے یہ دور ہندوستان کی تاریخ میں بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اس کے بعد ہی برطانوی تاجروں کی حکمت عملی نے ملک میں ایسا انتشار برپا کیا کہ سالہا سال خانہ جنگی کا سلسلہ دراز ہوتا گیا۔ رابرٹ کلائیو، وارن ہسٹینگز اور لارڈ ولزلی کی دورخی پالیسی کے سہارے ایسٹ انڈیا کمپنی کو روز بروز استحکام حاصل ہوتا رہا نتیجتاً مغل حکومت اور چھوٹی بڑی ریاستیں زوال پذیر ہوتی گئیں۔ جنگ پلاسی[1] اور بکسر کی لڑائی[2] کے بعد ٹیپو سلطان کی شہادت[3] نے ملک کے اقتدار کا در پردہ فیصلہ کر دیا تھا۔ وہ لوگ جو صدیوں حاکم رہے تھے ان کی حیثیت میں فرق آچکا تھا۔

تہذیبی، تمدنی، معاشرتی، اقتصادی، علمی اور ادبی شعبوں میں بنیادی تبدیلیاں ہو رہی تھیں۔ نتیجہ کے طور پر ادبی اعتبار سے فورٹ ولیم کالج کا قیام اردو نثر کے لیے فالِ نیک ثابت ہوا، بلکہ کہانی کے باب میں اس کی بنیاد سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اسی عہد سے منظوم کہانیوں کے دوش بدوش مختصر اور طویل نثری کہانیاں بہت جلد فروغ پاتی ہیں اور پھر افسانوی ادب کے منظر نامے پر چھا جاتی ہیں۔

○○

حواشی:

۱ : ۲۳ر جون ۱۷۵۷ء کے دن پلاسی کے میدان میں رابرٹ کلائیو کے زیر قیادت برطانوی فوج نے نواب سراج الدولہ، صوبہ دار بنگال کی فوج کو شکست دی۔

۲ : ۱۷۶۴ء میں شاہ عالم، شجاع الدولہ اور میر قاسم نے مل کر انگریزوں سے جنگ کی۔

۳ : ۱۷۹۹ء میں لارڈ ولزلی نے ٹیپو سلطان کو شہید کر کے میسور کی سلطنت ختم کر دی۔

مرثیہ کی ابتدا اور اس کی نشو ونما

فطرتِ انسانی میں جذبۂ درد وغم کی حیثیت قوی تر ہے اور رنج وغم کے احساس کی شدت ہی اشک وآہ کی شکل اختیار کرتی ہے اور چوں کہ دنیا کی بیش تر زبانوں کی ابتدا نظم سے ہوئی ہے اس لیے شاعر کا دل جب درد وغم سے لبریز ہوتا ہے تو وہ 'آہ وبکا' کو شعر کے قالب میں اسی طرح ڈھالتا ہے کہ اشعار خود مجسم تصویرِ درد بن جاتے ہیں۔ اسی بیانِ رنج والم کو مرثیہ کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔

اظہارِ غم کے لیے شعوری طور پر انسان جس ملفوظی وسیلہ کو موزوں ترتیب کے ساتھ پہلے پہل استعمال میں لایا اس کو مرثیہ کی ابتدائی شکل کا نام دیا جا سکتا ہے۔ قدیم ترین زبان وادب میں بھی ایسی صنفِ شاعری کا وجود ملتا ہے جو اظہارِ غم کا ذریعہ رہی ہے۔ بقول عظیم امروہوی:

> ''انسانی آنسوؤں کی اس مکتوبی شکل کا نام ہی مرثیہ ہوگا۔ حضرت ہابیلؑ کی موت پر ابوالبشر حضرت آدمؑ کی آنکھوں میں چھلک آنے والے آنسو شاید وہ پہلا خاموش مرثیہ ہیں جو خود فطرت نے ایک درد رسیدہ باپ کے صحیفۂ عارض پر لکھا ہوگا۔'' [۱]

یہ انسانی فطرت ہے کہ وہ اپنے ساتھی، عزیز یا خورد و بزرگ کی موت پر اور اس کی دائمی جدائی پر رنج والم کے شدید جذبہ سے دو چار ہوتا ہے۔ اس کا اظہار وہ مختلف صورتوں میں کرتا ہے۔ عربی، فارسی اور اردو میں اسے مرثیہ کہا گیا ہے۔ سنسکرت میں

رودرس، کروڑرس اور انگریزی میں ایلجی (Elegy) کی مثال دی جا سکتی ہے۔ اس کی ابتدا نسل انسانی کے ساتھ ہوئی ہے۔ اسی لیے دنیا کے پہلے انسان کے نام کے ساتھ، ایک تصور مرثیہ کا بھی اُبھرتا ہے۔ علما کا خیال ہے کہ دنیا کا سب سے پہلا شعر آدم ہی نے سریانی زبان میں کہا تھا، اور یہ شعر مرثیہ ہی میں موزوں کیا گیا تھا۔ بعضوں کا خیال ہے کہ خدا تعالیٰ نے جب حضرت آدم کو جنت سے نکال کر دنیا میں بھیج دیا تو انھوں نے جنت کے فراق میں مرثیہ کہا۔ کئی لوگوں کی یہ رائے ہے کہ جب قابیل نے اپنے بھائی ہابیل کو موت کے گھاٹ اُتارا تو آدم نے اپنے بیٹے پر رنج وغم کا اظہار کیا تھا اور اپنے مقتول بیٹے پر ماتم و بکا کیا تھا۔ یہ کلمات موزوں کلام کی صورت میں رونما ہوئے اور اسی کا نام مرثیہ ہے۔ ۲

مرثیہ عربی زبان کا لفظ ہے۔ یہ لفظ رثٰی (ر ث ی) سے مشتق ہے۔ ''جس کے لغوی معنی مُردے کو رونے اور اس کی خوبیاں بیان کرنے کے ہیں، اصطلاحِ شعر میں اس صنف کو کہتے ہیں جس میں کسی مرنے والے کی تعریف و توصیف اور اس کی وفات پر اظہارِ ماتم کیا جائے۔'' ۳

عربی دنیا کی قدیم زبانوں میں سے ایک ہے اور مرثیہ، شاید عربی کی قدیم ترین صنفِ سخن ہے۔ ''مرثیہ گوئی کا صحیح مبدا ملک عرب اور زبان عربی ہے۔ وہاں مرثیہ گوئی کا عام رواج تھا۔'' ۴ اس لیے یہ کہنا کسی حد تک بجا ہوگا کہ عرب میں ''شاعری کا آغاز مرثیہ سے ہی ہوا۔'' ۵ ''اور یہی ہونا چاہیے تھا۔ عرب میں شاعری کی ابتدا بالکل فطرت کے اصول پر ہوئی یعنی جو جذبات دلوں میں پیدا ہوتے تھے، وہی اشعار میں ادا کر دیے جاتے تھے۔ جذبات میں دردِ غم کا جذبہ اور جذبات سے قوی تر ہے، اور جس جوش سے یہ ظاہر ہوتا ہے اور جذبات ظاہر نہیں ہو سکتے۔'' ۶ عربی شعرا اپنے عزیزوں، ساتھیوں، بزرگوں اور قبیلے کے افراد کی موت پر مرثیے کہا کرتے۔ ان میں مرنے والے کی توصیف اور اس سے تعلق خاطر کی بنا پر قلبی رنج وغم کا اظہار کیا جاتا لیکن عباسی دور میں خراسانیوں کی معرفت ایرانیوں کا عمل دخل ہوا تو

انھوں نے اس صنفِ شاعری کو اپناتے ہوئے نہ صرف فارسی میں رائج کیا بلکہ اس کے دامن کو وسیع تر کیا۔ عربی میں خنسا، متمم بن نویرہ اور فرزدق نے کامیاب مرثیے لکھے۔ فارسی میں فردوسی، فرخی، شیخ سعدی، امیر خسرو، مناقی، نظیری، عرفی، محتشم وغیرہ نے اس صنف کو تقویت عطا کی۔ ''ایرانی شعرا نے عربوں کے مرثیوں کے نمونے دیکھے۔ اس کا یہ اثر ہوا کہ فارسی شاعری میں بھی مرثیوں کے اضافے ہوگئے۔''[۷] اور پھر ایرانیوں اور فارسی زبان کی معرفت اردو میں اس صنفِ شاعری کی ابتدا ہوئی۔

آج کے عہد میں مرثیے کا تصور واقعۂ کربلا کے ساتھ اس طرح وابستہ ہے کہ ''اردو تنقید و تاریخ میں جب 'مرثیے' کا لفظ استعمال کیا جائے تو اس سے مُراد وہ مرثیے ہوتے ہیں جو واقعاتِ کربلا سے متعلق ہیں اور جن کی ایک الگ ادبی حیثیت ہے۔''[۸] واقعۂ کربلا تاریخ اسلام میں صداقت وحقانیت کا وہ منفرد اور عظیم سانحہ ہے جو ہجرتِ نبوی کے اکسٹھویں سال وقوع پذیر ہوا۔ ''یعنی اس وقت جب امیر معاویہؓ کے بیٹے یزید نے خلافت یعنی اللہ کے رسول صلی اللہ علیہ وسلم کی نیابت کا اعلان کیا، اور مسلمانوں سے بیعت مانگی۔ حضرت علیؓ کے بیٹے اور پیغمبرِ اسلام کے چھوٹے نواسے حضرت حسینؓ نے بیعت سے انکار کر دیا۔ حسینؓ کو انکار کی قیمت دینا پڑی۔ گھر چھٹا، مدینے سے بہت دُور عراق میں فرات ندی کے کنارے امام حسینؓ کو ان کے بہتر ساتھیوں کے ساتھ، جن میں کوئی بچپن کا دوست تھا، تو کوئی محبت کرنے والا اور باقی بھائی بھتیجے، بھانجے اور بیٹے جن میں چھ مہینے کی ننھی سی جان، حضرت حسینؓ کا بیٹا علی اصغر بھی تھا۔ ان سب کو یزید کی فوج نے گھیر لیا۔ تین دن تک یزید کی فوج سے حسینؓ کی بات چیت ہوتی رہی۔ حسینؓ نے بیعت سے تو انکار کیا مگر ساتھ ہی یہ بھی کہا کہ مجھے یزید کے پاس لے چلو، میں اس سے بات کرلوں گا۔ مگر یہ بات نہیں مانی گئی۔ حسینؓ نے کہا کہ میں یزید کی حکومت سے باہر نکل جاؤں گا، مجھے چلا جانے دو، یہ بات بھی قبول نہ کی گئی تو حسینؓ نے یزید کی بیعت کے مقابلے میں اپنا سر دینا پسند کیا، اور ۶۱ ہجری کے محرم کی دس تاریخ کو اپنے سب ساتھیوں، دوستوں

اور عزیزوں کے ساتھ تیسرے پہر تک شہید ہو گئے۔''[۹] میدانِ کربلا میں پیغمبرِ اسلام کی آل و اہلِ بیعت کو جس بے دردی سے اور انسانیت سوز انداز میں شہید کیا گیا اس کی مثال ملنی محال ہے۔''واقعۂ کربلا دراصل حق و باطل کی کش مکش تھی اور اگر چہ مادی ساز و سامان کے بل بوتے پر اس کش مکش میں ظاہری فتح باطل کو ہوئی۔ مگر حقیقی فتح و سرفرازی ان جاں بازوں کی قسمت میں لکھ دی گئی جنھوں نے سر دینا گوارا کیا مگر باطل کے سامنے جھکنا پسند نہ کیا۔''[۱۰] بقول مولانا محمد علی جوہر:

قتلِ حسینؓ اصل میں مرگِ یزید ہے
اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد

یہ جنگ ''نیکی اور بدی، انسانیت اور بہیمیت کی جنگ ہے۔''[۱۱] یعنی ''باطل نے حق کو چیلنج کیا کہ وہ اطاعت قبول کرے، حق نے انکار کیا۔ حق و باطل کے درمیان یہی جہاد، حق کے نام پر حق کے پرستاروں کی شہادت اور اس کے نتیجے کے طور پر حق کی آفاقی جیت نے اس واقعے کو انسانی تاریخ کا ایک عظیم واقعہ بنا دیا۔''[۱۲] اس اندوہ ناک سانحہ کی یاد منانا عزاداری کہلایا۔ ''مرثیہ گوئی عزاداری سے مربوط و متعلق ہے۔ عزاداری ان رسوم کا نام ہے جو امام حسینؓ کی شہادت کی یادگار میں رائج ہیں۔''[۱۳] ''واقعۂ کربلا کی یادگار منانے کا طریقہ اصلاً ایران کے شیعوں کی رسم ہے۔''[۱۴] لیکن اس کی ابتدا عراق میں ہوئی۔ ''سلطنت بنی امیہ کے زوال کے بعد عراق میں معزالدولہ احمد بن بویہ کی سلطنت قائم ہوئی۔ انھوں نے ۳۵۲ھ/ ۹۶۳ء میں بغداد میں سب سے پہلے عزاداری کی بنیاد ڈالی۔''[۱۵] آلِ رسول صلی اللہ علیہ وسلم سے محبت و عقیدت کی بنا پر یہ رسم اتنی عام اور مقبول ہوئی کہ ایران میں اس کو مذہبی فریضہ کی حیثیت دے دی گئی۔ ایرانی شعرا نے مرثیہ کو واقعاتِ کربلا کے پیش کرنے کا وسیلہ بنا لیا۔ اس طرح مرثیہ نے جہاں لوگوں کی توجہ اپنی طرف ملتفت کی وہاں اس صنفِ شاعری کا تعلق عزاداری سے بھی قائم ہو گیا۔ ہمارے یہاں یہ رسوم، فارسی زبان اور ایرانیوں کے زیر اثر دکن سے شروع ہوئیں گو کہ آج ''مقامی

حالات وخصوصیات کی بنا پر اگر چہ یہ رسمیں اب ملک کے مختلف حصوں میں الگ الگ طرح سے رواج پا گئی ہیں لیکن ان سب کا آغاز ہندوستان میں ایرانیوں کے اثر واقتدار سے ہوا۔''۱۶

اردو شعر و ادب کی باقاعدہ ابتدا اور نشو ونما سرزمینِ دکن میں ہوئی۔ ''ابتدائی شاعری کے تمام نمونے ہم کو دکن ہی میں ملتے ہیں۔''۱۷ اور ان اولین نمونوں سے یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ ''صنفِ مرثیہ سے ہی اس کا آغاز ہوا۔''۱۸ یہ مرثیے، محض چند کاوشوں کو چھوڑ کر، اپنے موضوع کے اعتبار سے شہدائے کربلا اور واقعاتِ کربلا تک محدود رہے۔ اس بنا پر مرثیے کی اصطلاح کا مفہوم یہ ٹھہرا کہ وہ نظم جو شہدائے کربلا سے متعلق ہو اور جس میں ان کی تعریف اور توصیف کے ساتھ اپنے رنج والم کا اظہار بھی ہو، مرثیہ کہلائی۔ ''ادبی اصطلاح کے طور پر مرثیہ اس صنفِ شعر کو کہتے ہیں جس میں سید الشہدا حضرت امام حسینؑ یا ان کے رفیقوں کے سفر کربلا، مصائب، شجاعت اور شہادت کا بیان کیا جائے۔ اس ضمن میں کئی اور چیزیں بھی آجاتی ہیں لیکن اصلاً اردو مرثیے کی بنیاد انھیں باتوں پر قائم ہے۔۱۹ لغت میں اگرچہ مرثیہ کے معنی وہی ہیں جو عربی ادب کے ابتدائی عہد میں تھے لیکن آج اس کے اصطلاحی معنی بدلے ہوئے ہیں۔ ہمارے ادب میں مرثیے کی مقبولیت اور اس جانب خصوصی توجہ کا سبب وہ محبت اور عقیدت ہے جو ہر خاص و عام کو آلِ رسول صلی اللہ علیہ وسلم اور اہلِ بیعت سے ہے اور اسی والہانہ لگاؤ نے اس صنفِ شاعری کو معراجِ کمال پر پہنچایا۔

دکن میں اردو مرثیہ:

دکن میں مرثیہ بہمنی عہد کی دین ہے۔ ۱۳۴۷ء میں ایرانی النسل علاء الدین حسن گنگو بہمنی نے دکن کو ایک خود مختار ریاست کی حیثیت دی۔ یہ چھوٹی سی ریاست جلد ہی ایک وسیع اور پائیدار سلطنت کی شکل اختیار کر گئی اور ساتھ ہی علم وفن

کا مرکز بننا شروع ہوئی۔ حسن بہمنی کے دربار میں ''ابتدا سے ہی سرکردہ ہستیوں میں دوسروں کے مقابلے میں ایرانیوں کی تعداد زیادہ تھی۔ یہی وجہ ہے کہ دکن کی اس وقت کی تہذیبی زندگی پر ایرانیوں کے اثرات نمایاں ہیں۔''[۲۰] بعد کے بہمنی حکمرانوں نے بھی ایرانیوں کی قدر و منزلت کی اور انھیں اچھے عہدوں پر فائز کیا جس کی وجہ سے ان کی تعداد میں اضافہ ہوتا رہا اور ان کا اثر و اقتدار بھی بڑھتا رہا۔ نتیجہ میں دکنی تہذیب ایرانی رسم و رواج سے متاثر ہوئی اور مذہبی نقطۂ نظر سے عزاداری کو اہمیت ملتی گئی۔ عزاداری کے دوش بدوش مرثیے بھی کہے گئے اور جیسے جیسے اردو زبان کی نشو و نما ہوتی رہی، مرثیہ کا دامن بھی وسیع ہوتا رہا۔ لیکن اس صنف کا باقاعدہ فروغ اس وقت ہوا جب آخری بہمنی حکمراں، محمود شاہ، کی غفلت اور کمزوری کی بدولت سلطنت پانچ خود مختار ریاستوں میں تقسیم ہوگئی۔ گولکنڈہ میں قطب شاہی، بیجا پور میں عادل شاہی، احمد نگر میں نظام شاہی، برار میں عماد شاہی اور بیدر میں برید شاہی حکومت کا قیام عمل میں آیا تو ان حکومتوں نے اردو مرثیہ کو بھی نوازا۔ ''ان تمام سلطنتوں کے حکمراں بڑے علم دوست تھے اور انھوں نے شعرا، ادیبوں اور عالموں کی بڑی سرپرستی کی۔ ان میں اکثر حکمراں خود بھی بڑے اچھے شاعر تھے۔''[۲۱] گولکنڈہ اور بیجا پور[۲۲] کے حکمرانوں کو اس اعتبار سے خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ شاہی سرپرستی، خوش گوار ماحول اور فن کارانہ صلاحیتوں کی حوصلہ افزائی نے تخلیقی قوتوں کو اُبھرنے کے بہترین مواقع فراہم کیے اور مذہبی عقیدت کی بنا پر فن مرثیہ گوئی سے خاصی دلچسپی لی گئی۔

اردو کے پہلے مرثیہ گو شاعر کے بارے میں اختلاف رائے ہے۔ ''یقین کے ساتھ یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ اردو میں مرثیہ گوئی کا آغاز کب سے ہوا؟ اور پہلا شاعر کون ہے جس نے سب سے پہلے مرثیہ کہا ہو۔''[۲۳] بعض محققین نے مثنوی ''نوسر ہار'' کے مصنف شاہ اشرف بیابانی کو پہلا مرثیہ گو قرار دیا ہے جس نے اسے ۹۰۹ھ مطابق ۱۵۰۳ء میں تصنیف کیا۔ نو مختلف ابواب اور اٹھارہ سو اشعار پر مشتمل

مذکورہ مثنوی، حمد اور نعت سے شروع ہوتی ہے، اور رفتہ رفتہ معرکۂ کربلا کی طرف آتی ہے۔ حالاں کہ حق و باطل کے اس تاریخی واقعہ کو اشرف نے افسانوی ڈھنگ سے پیش کرتے ہوئے بہت زیادہ رنگ آمیزی سے کام لیا ہے اور حقائق کو توڑ مروڑ کر پیش کیا ہے۔ ڈاکٹر راج بہادر گوڑ کے مطابق ''سید شاہ برہان الدین جانمؔ بیجاپوری نے اردو کا پہلا مستقل مرثیہ لکھا ہے۔'' جانمؔ نے اپنے والد میراں جی شمس العشاق کی وفات ۹۷۰ھ/۱۵۶۲ء پر جو مرثیہ کہا اس کا موضوع واقعاتِ کربلا سے متعلق نہیں ہے بلکہ ایک بیٹے نے باپ کی جدائی پر اپنے احساسات قلم بند کیے ہیں پھر بھی بیجا پور کا یہ پہلا دستیاب شدہ مرثیہ ہے۔ مسیح الزماں کے مطابق:

> ''وجہی اور قطب شاہ ۹۷۳ھ - ۱۰۲۰ھ/ ۱۵۶۵ء - ۱۶۱۲ء دونوں معاصرین ہیں۔ انھیں کے مرثیے قدیم ترین موجود مرثیے ہیں۔''

لیکن اس بات پر سبھی متفق ہیں کہ جس عہد سے اردو میں مستند مرثیے ملتے ہیں اس عہد کا ممتاز مرثیہ گو شاعر محمد قلی قطب شاہ ہے۔ ''جس زمانے میں ایران میں شاہ عباس اعظم (متوفی ۱۰۲۸ھ/ ۱۶۶۸ء) کا دور دورہ تھا اور عزاداری شباب پر تھی انہی ایام میں جنوبی ہند میں سلطان محمد قلی قطب شاہ (متوفی ۱۰۲۰ھ/ ۱۶۱۱ء) سریرآرائے سلطنت تھے۔ ان دونوں عظیم الشان بادشاہوں کے تعلقات بڑے استوار تھے۔ دونوں حکومتیں ایک ہی مذہبی رشتے میں منسلک تھیں اور عزاداری کا دم بھر رہی تھیں۔''[۲۴] محمد قلی قطب شاہ کا عہد سولہویں صدی عیسوی کے نصف اول سے شروع ہوتا ہے جس کو اردو زبان و ادب کا ابتدائی دور کہا جا سکتا ہے۔ اس کے باوجود محمد قلی قطب شاہ نے فنی اعتبار سے کامیاب مرثیے کہے ہیں۔ نمونے کے لیے چند اشعار درج ذیل ہیں:

مصطفٰے کے باغ کا پھولاں کوں بن پانی سکائے
مصطفٰے ہور مرتضٰی ہور فاطمہ کا دل دکھائے

○

جیوں نبیاں میں مصطفیٰ ہیں تیوں اماماں میں حسین
کفر کے تئیں جان کر اسلام یو کہتے ہیں حسین

○

آسماں چھج جالا ہوا ، سورج اگن والا ہوا
چندر سو جل کالا ہوا ہے دُکھ اُپاری وائے وائے

○

ساتوں گگن ، آٹھوں جنت ، ساتو دریا ساتو دہرت
ایک تبے ایک ، پس میں اپ دُکھ کرتے کاری وائے وائے

سولہویں صدی کے دوسرے نصف میں وجہیؔ اور غواصیؔ کے نام آتے ہیں لیکن ان دونوں کے مرثیوں میں وہ تاثیر اور زور بیان نہیں جو محمد قلی قطب شاہ کے مرثیوں میں ہے۔ سترہویں صدی میں ریاست گولکنڈہ کو مرثیہ گوئی کے میدان میں خاصی اہمیت حاصل ہوئی۔ عشقیؔ، شاہ قلی خاں شاہیؔ، کاظمؔ، نوریؔ وغیرہ اس عہد کے قابلِ ذکر شعرا ہیں جن کے مرثیے زبان کے ابتدائی نمونوں کے اعتبار سے پختہ اور پُر اثر ہیں۔ کاظمؔ اس لحاظ سے بھی اہم ہیں کہ انھوں نے مسدّس کی ہیئت میں ایک جدت یہ کی کہ ہر بند کے ٹیپ کے شعر میں بحر بدل دی ہے

اے مومناں کرو غمِ شاہ دو جہاں کا
بلکل شہید اکبر حامی عاصیاں کا
ظلم و جفا کو دیکھ قوم یزیداں کا
لوٹے ہیں گھر سنو کوثر کے ساقیاں کا
ہمیشہ غم میں شاہ کے کرو دل بے چین
حشر میں آکر چھڑادیں گے تم کو امام حسین

ہے ہے یزیدیوں نے مولا کو لے لیے ہیں
قول و قرار کر کر ظلم و جفا کیے ہیں
آلِ نبی کے اوپر کیا کیا ستم دیے ہیں
طاقت نہیں قلم کو لکھے جو اس بیاں کا
غم میں جن کے آپ خدا روئے ہے ہر سال
نبی علی پر دُکھ سدا حسن سدا بے حال

قطب شاہی عہد کی طرح عادل شاہی دور (۱۴۸۸ء تا ۱۶۸۶ء) بھی علم و ہنر کی سرپرستی کے لیے مشہور ہے۔ خصوصاً عادل شاہ ثانی کا دورِ ترقی علم و فن خاص کر اردو کی ترقی کے لیے مشہور ہے۔ اس کا دربار باکمالوں کا مجمع تھا۔ دُور دُور سے اہلِ علم و فضل آ کر اس کے دامنِ دولت سے وابستہ ہو جاتے تھے۔ اس کے زمانے میں بقول نصیر الدین ہاشمی بیجاپور علم و ہنر کی قدردانی کے لحاظ سے رشک بغداد اور قرطبہ بنا ہوا تھا۔ بیجاپور کی عادل شاہی مملکت میں جن مرثیہ نگاروں کا کلام ملتا ہے ان میں شاہی، نصرتی، مرزا اور ہاشمی کے نام سرِ فہرست ہیں لیکن مرزا کو سب پر فوقیت حاصل ہے۔ مرزا آلِ رسول و اہلِ بیعت کی بے پناہ عقیدت اور محبت میں ڈوبے ہوئے تھے۔ اپنی اسی حد سے بڑھی عقیدت، مندی کی بنا پر انھوں نے ساری عمر صرف حمد، نعت، منقبت اور مرثیے کے سوا کچھ نہ کہا۔ بقول پروفیسر محمد انصار اللہ:

> ''اس نے بجز مرثیے کے کسی صنف کو ہاتھ نہ لگایا البتہ مرثیے ہر قسم کے کہے یعنی مختصر بھی اور طویل بھی، غزل کی صورت میں بھی اور مسدس کی شکل میں بھی۔ بعض پر عنوان بھی قائم کیے جیسے قصہٗ امام قاسم، قصہٗ حُر وغیرہ۔ ان میں گھوڑے کی تعریف بھی کی اور میدانِ جنگ کا نقشہ بھی پیش کیا، بعض مرثیوں میں مکالمے کا طرز بھی اختیار کیا۔''[۲۵]

مرزا کے مرثیے دکنی مرثیوں میں اپنی لسانی و فنی خوبیوں کی بنا پر بڑی اہمیت کے حامل

ہیں جن میں سے اکثر دنیا کی بے ثباتی اور اخلاقی مضامین سے پُر ہیں۔ انھوں نے واقعاتِ کربلا اور اس کے تعلق سے دیگر مضامین کو اس حسن وخوبی کے ساتھ باندھا ہے کہ سارے دردناک مناظر نگاہوں کے سامنے پھر جاتے ہیں اور مرثیوں میں چھپا اُن کا باطنی کرب سامعین پر رقت طاری کر دیتا ہے۔ انسان آہ و بکا کے لیے مجبور ہو جاتا ہے۔ ایک مرثیے کے چند شعر نقل کیے جاتے ہیں:

الودا اے الودا شاہِ شہیداں الودا
الودا ابن علی دو جگ کے سلطاں الودا

○

یو شفق ہے گگن پر، صبح و سا اس دو دسوں
نت بُرادین لھومنے، دامن گریباں الودا

○

اس جفائے تیر بیٹھے ہیں گگن کے تن اوپر
نیں ستارے پھر یو سب، دستے ہیں پیکان الودا

○

حضرت قاسم کے حال پر ان کا کہا ہوا مرثیہ بے حد مشہور ہے ؎

کہوں قصہ شجاعت کا سو قاسم کی شہادت کا
یزدیاں کی عداوت کا کرو زاری مسلماناں

○

کہ یہ اولادِ حیدر ہے دونوں عالم میں بہتر ہے
نہیں ساریاں یہ پودر ہے کرو زاری مسلماناں

○

کہے اے نور جانی یو دکھ دنیا ہے فانی یو
وفا نہیں زندگانی یو کرو زاری مسلماناں

○

دیکھو جدیاں نہیں رہے ہیں بقا کے تخت اُپر گئے ہیں
وفا دینا سے نہیں کیے ہیں کرو زاری مسلماناں

○

بقا کا نہیں ہے ٹھارا یو گزارے عمر سارا یو
وداعِ ہے اب ہمارا یو کرو زاری مسلماناں

مرزا نے کربلا کے مختلف واقعات اور مختلف کرداروں پر الگ الگ مرثیے کہے ہیں جن میں سماجی پس منظر، مقامی رسمیں، گھریلو زندگی اور انسانی نفسیات کو انھوں نے اچھوتے ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ حضرت حُر کی شہادت کے تعلق سے مرزا نے اپنے طویل مرثیہ میں پہلے حضرت امام حسینؑ کی عظمت کو بیان کیا ہے، پھر میدانِ کربلا کا نقشہ کھینچ کر، حضرت حُر کا ذکر، وہ اس طرح کرتے ہیں:

حُر تب آ اُس رن پہ ایسا بانک ماری ہولناک
گئی گگن ساتوں اُپر جس بانک کی ہیبت کی دھاک
یوں کہے میں اوہوں شیر نر کہ میرے سر پہ آج
مصطفٰے کے نور دیدہ کی شفقت کا ہے تاج
آج اگر رستم کوں میں اپنا مقابل پاؤں گا
تو اسی باعث منے ملک عدم میں بھاؤں گا

دکن کی ریاستیں جب تک خود مختار رہیں مرثیہ کو شاہی سرپرستی حاصل رہی۔ ''گولکنڈہ اور بیجاپور کے درباروں سے شعراے اردو کی بڑی حوصلہ افزائی ہوئی تھی۔ ان کے ساتھ بے حد مراعات کی جاتیں۔ انھیں ان کی تصنیفات کا معقول صلہ دیا جاتا تھا۔ نہ صرف سلاطین بلکہ امرادکن بھی اردو کی سرپرستی کرتے تھے۔'' ۲۶
مگر سترہویں صدی کے نصف آخر کے بعد اورنگ زیب دکن کی ریاستوں کی جانب متوجہ ہوا تو ۱۶۸۶ء میں بیجاپور اور ۱۶۸۷ء میں گولکنڈہ کی ریاستوں کو اس نے فتح کر

لیا۔ کچھ ہی عرصے بعد دکن کے باقی علاقے پر بھی اس کا قبضہ ہو گیا اور ان ساری مفتوحہ ریاستوں کو اس نے ایک صوبہ کی شکل دے دی۔ اس انقلاب سے شاعری خصوصاً مرثیہ حکومت کی عنایت سے محروم ہوا اور اس کی شاہی سرپرستی ختم ہوئی لیکن اسے پھولنے پھلنے کے مزید مواقع فراہم ہوئے۔ بہت سے مرثیہ نگار جو دربار سے منسلک تھے، منتشر ہوئے، کچھ نے گجرات، کرناٹک، کرنول، برہان پور کا رُخ کیا اور کچھ دہلی چلے آئے ''اور وہاں شعر و سخن کی نئی روایتیں قائم کرنے لگے۔''[۲۷] اس وقت تک مرثیہ ایک محدود حلقے میں پرورش پا رہا تھا لیکن بدلے ہوئے حالات میں وہ مختلف سمتوں سے ملک کے دور دراز حصوں میں پہنچ کر نئی آب و تاب کے ساتھ دن بدن ترقی کے منازل طے کرنے لگا۔

مغل سلطنت کمزور ہوئی تو دکن میں ایک بار پھر خود مختار ریاست قائم ہوئی۔ ''اورنگ زیب کے انتقال کے بعد مغلیہ سلطنت پر زوال کے آثار نمایاں ہوئے اور دھیرے دھیرے اس عظیم الشان سلطنت کے بھی ٹکڑے ہونے لگے۔ با اثر صوبے داروں نے سلطنت کے مختلف حصوں میں اپنی الگ الگ حکومتیں قائم کر لیں۔ چنانچہ ۱۷۲۳ء میں نظام الملک آصف جاہ کی سرکردگی میں دکن کی آصف جاہی سلطنت کا قیام ہوا اور اس نئی سلطنت نے یہاں کی دوسری تہذیبی سرگرمیوں کے ساتھ عزاداری اور مرثیہ خوانی کی روایتوں کو بھی ترقی دی۔''[۲۸] آصف جاہی حکومت میں عہد گذشتہ کی طرح مرثیہ گوئی کو شاہی سرپرستی حاصل ہوئی۔ اس عہد کے مرثیہ نگاروں میں ہاشم علی برہان پوری، درگاہ قلی خاں سالار جنگ، امامی، رضا گجراتی، عزلت، غلامی، ماکی تمنا، ذرہ، قیس وغیرہ کے نام خاصی اہمیت اور شہرت کے حامل ہیں۔ خاص طور سے ہاشم علی برہان پوری اور درگاہ قلی خاں سالار جنگ نے فنِ مرثیہ گوئی کو مزید ترقی دی۔ موضوعات اور اسلوبِ بیان میں وسعت، گہرائی اور گیرائی پیدا کی۔

ہاشم علی برہان پوری کا شمار اپنے دور کے ممتاز مرثیہ نگاروں میں ہوتا ہے۔

''ہاشم کے مرثیوں میں سوز و گداز، غم و الم، واقعہ نگاری وغیرہ کے بہتر سے بہتر نمونے موجود ہیں۔ صبح کا سماں، گرمی کا موسم، لڑائی کا منظر، سفر کی حالت، تنہائی، بے کسی اور بے بسی، جدائی وغیرہ کے مضامین پر اچھی طرح طبع آزمائی کی ہے۔''۲۹ انھوں نے مرثیہ کو فنی پختگی اور فکری بلندی عطا کی۔ تشبیہات و استعارات کو بڑے دلکش پیرائے میں پیش کیا۔ ندرتِ کلام، زبان کی سلاست و روانی ان کے مرثیوں کو ممتاز کرتی ہے۔ شہدائے کربلا کے علاوہ جناب فاطمہؓ، حضرت علیؓ، حضرت حسنؓ، حضرت زین العابدینؓ، جناب سکینہؓ اور پسرانِ حضرت مسلمؓ پر بھی انھوں نے مرثیے لکھے ہیں۔ لیکن جس خوبی کے ساتھ انھوں نے حضرت قاسمؓ اور معصوم علی اصغر کے المیہ کو پیش کیا ہے دکن میں اس کی دوسری مثال ملنی مشکل ہے۔ ان کے اکثر مرثیوں کا مکالماتی اندازِ بیان، ان کو دوسروں سے منفرد اور ممتاز کرتا ہے۔ حضرت قاسمؓ اور ان کی نئی نویلی دلہن جناب فاطمہ الکبریٰؓ کی گفتگو کو انھوں نے مکالمات کے پیرائے میں فنی لطافتوں اور نزاکتوں کے ساتھ اس طرح نظم کیا ہے کہ مقامی رسمیں بھی اُجاگر ہو جاتی ہیں اور کلام کا حُسن اور بھی دو بالا ہو جاتا ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے یہ مرثیہ مربع کی صورت میں ہے:

جلوہ سیس اُٹھ کے رن کو چلا، تب کہی دولھن
دامن پکڑ کے لاج سوں، انجھواں بھرے نین
مت چھوڑ کر سدھارو تم اس حال میں ہمن
تم بن رہے گا ہائے یہ سونا بھون مرا

○

جاتے ہو چھوڑ رن کی طرف مجھ کوں تم رُلا
نئیں شرم کا ہنوز یہ سرسوں گھونگھٹ کُھلا
کرتے نئیں محبت و جاتے میا بُھلا
اس زندگی سوں آج بھلا ہے مرن مرا

○

قاسم کھڑا تھا روتے نین سُن دولھن کی بات
غم ناک اپنا دیکھ کے دامن دولھن کے بات
تب آہِ درد ناک سوں بولا دولھن کے سات
اے بوستانِ راحت و سرو چمن مرا

○

مجھ کو نئیں ہے تیری جدائی پہ اختیار
تیرے فراق ساتھ میں جاتا ہوں اشکبار
میں کیا کروں؟ صلاح نئیں حکم کردگار
حق نے کیا ہے رن میں مقرر رہن مرا

ہاشم علی کا ایک اور مرثیہ معصوم علی اصغر کی شہادت پر ہے۔ اس میں انھوں نے جناب شہر بانو کی آہ وفغاں کو بیان کیا ہے۔ یہ مرثیہ جذبات سے پُر واقعہ نگاری کا ایک اچھا نمونہ ہے:

آج پُر خوں کفن ترا اصغر
آج سوکھا دہن ترا اصغر
لال ہے گل بدن ترا اصغر
حیف یو بال پن ترا اصغر

○

دیکھ اپنا شہید نورالعین
شہر بانو انجھواں سے بھر کے نین
روتی چھاتی کوٹ کوٹ کرتی بین
حیف یوں بال پن ترا اصغر

○

کیوں جدا مجہ ستیں کیے تجہ کوں
پھر میں گودی لیے پھروں کس کوں
کیوں نہ لاگی بلا تری مجہ کوں
حیف یو بال پن ترا اصغر

درگاہ قلی کو شعر و شاعری کا شوق بچپن سے تھا۔ عزاداری ورثے میں ملی تھی۔ آلِ رسول صلی اللہ علیہ وسلم سے والہانہ لگاؤ نے مرثیہ گوئی کی طرف ان کو راغب کیا۔ اس عہد میں دکن اور شمالی ہند کے باہمی ربط وضبط کی وجہ سے زبان میں سادگی اور سلاست پیدا ہو چکی تھی۔ موضوعات میں وسعت اور گہرائی آ چکی تھی۔ ہیئت نے بھی بہت کچھ روپ بدل لیا تھا۔ درگاہ قلی کے کلام میں یہ تمام خوبیاں ہمیں ملتی ہیں۔ وہ خود دلّی میں متعدد بار مقیم رہ چکے تھے۔ ذاتی مشاہدے اور تجربے کی بنا پر انھوں نے اہالیانِ دلّی کے تاثر کو قبول کیا تھا اور اپنی شاعری خاص کر مرثیوں سے دلّی والوں کو متاثر بھی کیا۔ شمالی ہند کے اردو مرثیے کے ارتقا میں ان کا اہم کردار ہے۔ زبان و بیان کی جو تبدیلی درگاہ قلی کے بیش تر مرثیوں میں نظر آتی ہے وہ شمالی ہند کی دین ہے۔ ان کے مرثیوں میں قدیم دکنی لب ولہجہ اور جدید دہلوی انداز دونوں کا امتزاج ہے۔ دلکش انداز اور بھرپور جذبات میں تر و تازہ عقیدت و محبت کی شمولیت نے ان کے مرثیوں میں اور بھی چار چاند لگا دیے ہیں۔ عموماً ان کے مرثیے واقعۂ کربلا کے کسی ایک موضوع تک محدود نہیں رہتے۔ وہ ایک بند میں کسی منظر کو پیش کرتے ہیں تو دوسرا بند کسی اور پہلو کو اجاگر کرتا ہے پھر بھی ربط اور روانی میں فرق نہیں آتا:

پیاس میں بے تاب جانِ بوتراب
آٹھ دن میں نہیں ملا اک قطرۂ آب
دیکھ عباس علی یہ اضطراب
قصد پانی کا کیے جلد شتاب
مشک بھر کے لے چلے مثلِ سحاب

بے مروّت ہائے بھورے کر عتاب
چھوٹے بڑے نہیں کیا ہے آنی کر
سارے بالک چلائے پانی پانی کر
خوک سگ سیراب و اولاد بتولؑ
در عطش باصد مصیبت یا رسولؐ

○

وقتِ سختی بادشاہِ انس و جاں
یاد کر بھائی کا وہ غم گیں سخن
تھی مصیبت میں عروسی کیا کٹھن
شربت آنسو اور مقنع تھا کفن
کیا تفاؤل کیا مہورت کیا شگن
آہ یہ کیسی پڑی غم کی لگن

درگاہ قلی کے مرثیے سلاست، روانی، فنی پختگی اور تخیل کی بلندی کے آئینہ دار ہیں۔ منفرد طرز بیان، موثر لب ولہجہ اور تخاطب کا انوکھا پن ان کے مرثیوں کی نمایاں خوبیاں ہیں:

فاطمہ کہتی سنو یہ دُکھ خدا کے واسطے
اور رسولؐ اللہ حضرت مصطفےٰ کے واسطے
کیا جگر گوشوں کو پالے تھی بلا کے واسطے
ظلم و بیداد و مصیبت اور جفا کے واسطے

○

ہے آج کربلا کا بیاباں لہو لہو
صحرائے دل فگار کا داماں لہو لہو
سب دشت و کوہ و جنگل و میداں لہو لہو
وہ رزم گاہ شاہ شہیداں لہو لہو

○

ہے گا محمد عربی جن کے جد کا ناؤں
مکہ ہے جن کا گاؤں مدینہ ہے جن کی ٹھاؤں
ان اہلِ عصمتوں کو چلایا ہے پاؤں پاؤں
لے لے پھرا ہے شہر بہ شہر ہائے گاؤں گاؤں
نازل ہوئی ہے جن کے اُپر آیتِ حجاب

اردو مرثیے کے اس ابتدائی دور کو اگر دکنی مرثیوں کا دور کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ یہ مرثیے اس زمانے میں لکھے گئے جب اردو زبان کے اعتبار سے اپنے ابتدائی مدارج سے گزر رہی تھی اور اس میں بہ تدریج تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں۔ چنانچہ مرثیوں میں اس دور کی زبان کا رنگ صاف جھلکتا ہے۔ آج کے مرثیے دکنی مرثیوں سے بڑے مختلف ہیں کیوں کہ زبان اور بیان میں بڑا فرق آچکا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دکنی مرثیے لسانی اعتبار سے غیر مانوس معلوم دیتے ہیں۔ ان میں ثقل کا بھی احساس ہوتا ہے لیکن یہ مرثیے اپنے دور کے لحاظ سے معیار پر پورے اترتے ہیں۔ ان میں لسانی لطافت، فنی پختگی، اسلوب بیان اور روانی کے تمام عنصر، افراط سے موجود ہیں۔ حالاں کہ ان ''مرثیوں کا خاص مقصد مجلس عزا کو رُلانا تھا۔ وہ اپنے کلام میں سوز و گداز رنج و غم کے مضامین اس طرح بیان کرتے تھے کہ سوز و گداز کا سماں پیش ہو جاتا تھا۔ دکنی مرثیوں سے ایک اور بات بھی ظاہر ہوتی ہے ان میں جہاں عربی اور فارسی کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں وہاں سنسکرت اور ہندی کے الفاظ بھی مستعمل ہوئے ہیں۔ بعض جگہ ان الفاظ کے استعمال سے کلام میں خاصا زور پیدا ہو گیا ہے''۔[۳۰] دکنی مرثیوں کا یہ ڈھائی سو سالہ عہد اردو مرثیہ کی تاریخ میں انتہائی اہم ہے۔ مرثیہ کی ابتدا اور اس کی نشو و نما اسی عہد کی دین ہے اور اسی عہد نے شمالی ہند میں اردو مرثیہ کے لیے راہ ہموار کی ہے۔

دلّی میں اردو مرثیہ:

اردو مرثیہ کو عہد وار تقسیم کیا جائے تو اس کے تین دور ہیں جو جغرافیائی اعتبار سے بھی تین مختلف علاقوں پر مشتمل ہیں اور تین مختلف علاقائی مزاجوں کے مظہر ہیں۔ پہلا دور دکنی مرثیوں کا ہے جو پندرہویں صدی عیسوی سے اٹھارویں صدی عیسوی کی ابتدا تک پھیلا ہوا ہے۔ اردو مرثیہ اسی عہد کی دین ہے۔ مرثیہ کی ابتدائی نشو ونما اور ارتقا کی وہ منزل کہ دیگر اصنافِ شاعری کی صنف میں اس کو بھی جگہ ملی، اسی عہد کا کارنامہ ہے۔ دوسرا دور دلّی مرثیوں کا ہے، جس میں سترہویں صدی کے نصف آخر سے اٹھاہویں صدی کے آخر تک کا عہد ہے۔ تیسرا دور اہم ترین ہے جو لکھنؤ سے متعلق ہے اور جس کی ابتدا اٹھارہویں صدی کے آخر سے ہوتی ہے لیکن زیرِ نظر حصہ میں دلّی کے اردو مرثیہ کا جائزہ لینا ہی مقصود ہے جسے مرثیہ کا درمیانی دور کہا جا سکتا ہے اور جو دو اہم ادوار کے درمیان رابطہ کی کڑی ہے۔

دلّی میں اردو مرثیے کی ابتدا سترہویں صدی کے نصف آخر سے ہوتی ہے جب کہ ملک پر مغل حکمرانی تھی۔ بادشاہ مختارِ کل ہوتا، اس کے بعد اُمرا کے مرتبے ہوتے۔ بادشاہ علم دوست ہوتا تو دربار بھی علم دوستی کا گہوارہ ہوتا۔ عام طور سے دربار اور امرا علم وفن کے قدردان ہوتے اور اس کی پوری سرپرستی کرتے لیکن ہر عہد کی طرح اس وقت کی دلّی کا بھی اپنا ایک مزاج تھا جو شاعری کے لیے تو سازگار تھا مگر غزل اور قصیدہ کے لیے مخصوص تھا۔

غزل اور قصیدہ کا فروغ دلّی کی دین ہے اور اس عہد کے مزاج کی آئینہ دار ہے۔ ان کے علاوہ دیگر اصنافِ سخن میں جو بھی ممتاز تخلیقات ہوئیں انھیں دلّی سے مخصوص نہیں کیا جا سکتا بلکہ ان کو اضافے کے طور پر تسلیم کیا جا سکتا ہے۔ مرثیہ بھی ان اصنافِ سخن میں سے ایک ہے جو دربار وامرا کی خصوصی توجہ سے محروم رہا۔ اس

کے باوجود مرثیہ کی تاریخ میں دلّی کی اپنی ایک اہمیت ہے اور عاشور نامہ (سالِ تصنیف ۱۶۸۸ء) پہلی تصنیف ہے جس میں روشن علی نے واقعاتِ کربلا کا تفصیلی ذکر کیا ہے کہ کس طرح حضرت حسنؓ کو زہر دیا گیا، حضرت حسینؓ اور اہلِ بیت پر ظلم ڈھایا گیا۔ بقول پروفیسر مسعود حسین خاں تین ہزار پانچ سو چوالیس اشعار پر مشتمل یہ شمالی ہند کا قدیم ترین شہادت نامہ ہے۔ حضرت حسینؓ کی شہادت کے بعد لوگوں کا جو حال ہوا، اس کا نقشہ روشن علی نے ان الفاظ میں کھینچا ہے:

رودیں اہلِ بیتیں وہ سر پھوڑ کر
کہا، یا الٰہی ہوا کیا قہر
یہ زینب پکاری کیا کیا خدا
حسین بھائی ہم سے کیا کیوں جدا
سکینہ و کلثوم کھاتی پچھاڑ
وہ کبریٰ نے لیے بال سر کے اکھاڑ

قربان علی، صلاح، ہاشم، خادم اور کلیم کا شمار ابتدائی عہد کے ممتاز مرثیہ نگاروں میں کیا جاتا ہے۔ پروفیسر مسعود حسین رضوی کی نظر میں صلاح، قربان اور قاسم ان میں نمائندہ حیثیت کے مالک ہیں۔ صلاح کے مرثیوں میں فارسی کے افعال، ضمائر اور تراکیب کی بہتات ہے۔ عروضی مضبوطی کے ساتھ ہی ان کے مرثیوں کی روش دکنی مرثیوں سے مختلف ہے۔ مضمون میں بھاری پن اور اظہارِ خیال میں جامعیت ان کا طرۂ امتیاز ہے۔ ان کے ایک مرثیہ کے چند اشعار مثال کے طور پر پیش کیے جاتے ہیں:

زاری کرو اے مومنان شاہِ جہاں کا کوچ ہے
شور است در کون و مکاں صاحب قرآں کا کوچ ہے
از ماتم آں گل بدن نیلا ہوا ہے یاسمن
نالم چو قمری در چمن ، سروراں کا کوچ ہے

جب اقربا سارے گئے جب شاہِ دیں مارے گئے
چند اگر اتارے گئے، عرش آشیاں کا کوچ ہے
اہلِ حرم را چوں گزر افتاد اس جنگاہ پر
گفتندائے خیر البشر، ہم بے کساں کا کوچ ہے
رو اے صلاحِ مبتلا از بہرِ شاہِ کربلا
امروز باصد ابتلا اس کارواں کا کوچ ہے

قربانؔ علی کے مرثیہ کے بھی چند اشعار مثال کے لیے پیش ہیں:

رفتہ سبطِ احمدِ مختار آہ — یاد گارِ حیدرِ کرّار آہ
تھا پیاسا برلبِ آبِ فرات — نورِ چشمِ سیدِ ابرار آہ
باشہِ دیں از رہِ بغض و نفاق — شامی و کوفی کیے پیکار آہ
کربلا موں قرۃ العینِ رسول — گشتہ شُد از کافرِ خونخوار آہ
ہستِ زیں اندوہ روح فاطمہ — روز و شب بادیدۂ خوں بار آہ

قاسمؔ کے ایک مرثیہ کے بھی چند اشعار ملاحظہ ہوں:

اے مومناں ماتم کرو آیا محرّم در جہاں
اے دوستاں باغم رہو آیا محرّم در جہاں
خونِ جگر از دیدہ با جاری کرو سیلا بہا
بہرِ امامِ رہ نما آیا محرّم در جہاں
روح الامین و قدسیاں ماتم کریں در آسماں
حوران و غلماں ہیں تپاں آیا محرّم در جہاں
دنیا ہوئی زیر و زبر ہر روز ہوتا ہے تبر
بیتاب ہے جان و جگر آیا محرّم در جہاں
فرزندِ شاہِ مومناں تنہا لڑا با کافراں
لعنت کرو برکوفیاں آیا محرّم در جہاں

اٹھارہویں صدی کی ابتدا میں اورنگ زیب کی وفات (۱۷۰۷ء) کے بعد معاشرہ میں تیزی سے تبدیلیاں رونما ہوئیں — یہ تبدیلیاں قومی انحطاط کی مظہر تھیں لیکن شعروسخن کے لیے سازگار تھیں۔ دکن مغل حکومت کے زیرِنگیں آچکا تھا اور اس کو صوبائی حیثیت دی جا چکی تھی۔ وسیع تر علاقے کا باہمی ربط وضبط دلّی کے لب ولہجہ کو متاثر کر رہا تھا۔ ولی کی دلّی میں آمد اور پھر ان کے شعری مشاغل نے بھی اہلِ دلّی کو ایک نئے آہنگ سے روشناس کرایا۔ فارسی زبان کی جگہ اردو زبان کے چرچے شروع ہوئے۔ شعروشاعری کے فروغ کے ساتھ ہی مرثیے کو بھی پنپنے کا موقع ملا۔ شاہ مبارک آبرو، خواجہ برہان الدین عاصمؔی اور مصطفٰے خاں یک رنگ وغیرہ نے زبان میں سلاست، سادگی اور روانی کو ملحوظ رکھتے ہوئے اردو مرثیے کہے۔ یک رنگؔ کو اپنے معاصرین پر فوقیت حاصل ہے۔ ان کے مرثیوں میں وہ تمام حسن اور نزاکت موجود ہے جو ابتدائی ادبی کارناموں میں مثالی حیثیت رکھتے ہیں۔ چند اشعار پیشِ خدمت ہیں:

زخمی برنگ گُل ہیں شہیدانِ کربلا
گلزار کی نمط ہے بیابانِ کربلا
کھانے چلا ہے زخمِ ستم ظالموں کے ہاتھ
دھو ہاتھ زندگی سیتے مہمانِ کربلا
اندھیر ہے جہاں میں کہ اب شامیوں کے ہاتھ
ہے سر بریدہ شمعِ شبستانِ کربلا

۱۷۳۲ء میں فضل علی فضلی نے فارسی کی مشہور کتاب 'روضۃ الشہدا' کو 'کربل کتھا' کے نام سے آسان اردو میں پیش کر کے مرثیہ کی تاریخ میں ایک عہد ساز اضافہ کیا۔ ''کربل کتھا'' میں کچھ قطع و بُرید کے ساتھ فضلی نے اپنے مرثیے بھی شامل کیے۔ ایک تعداد خصوصاً عورتوں کی فارسی سے ناواقفیت کی بنا پر ''روضۃ الشہدا'' کو سمجھنے سے قاصر تھی۔ کربل کتھا کو لکھے جانے کا مقصد یہی تھا کہ ہر خاص و عام اس سے استفادہ کر سکے۔

فضلی کے مرثیے اپنے عہد کے اعتبار سے فنی بصیرت کا اعلیٰ نمونہ ہیں۔
حضرت علی اکبر کے جنگ پر جانے کے بعد ماں کے جس تاثر اور فطری تڑپ کو فضلی نے نظم کیا ہے اس کا نمونہ ملاحظہ فرمائیے:

آنکھوں سے آنسو چلے جاتے تھے زار
پھرتی تھی خیموں میں روتی بے قرار
جھانکے تھی دروازے سے پر جا بار بار
کہتی تھی اس در پہ بھی کوئی دربان ہے

○

اے مبارک در اگر تجھ میں سے پھیر
جیوتا آوے مرا اکبر سا شیر
تجھ کو دوں صندل کے چھاپے ہو دلیر
دل مرا یہ آرزو خواہاں ہے

○

جو مجھ اکبر کی خبر لاوے شتاب
یعنی کوفیوں پر ہوا وہ فتح یاب
اس کو دوں زر زیور اپنا بے حساب
منہ بھروں شیرینی سے ارمان ہے

○

فضلی کے بیشتر اشعار جذبات نگاری کے ترجمان ہیں۔ درد اور رقت سے پُر اشعار انسان کو غم واندوہ کی اتھاہ گہرائیوں میں پہنچا دیتے ہیں۔ جب حضرت علی اکبر شہید ہو جاتے ہیں اور امام حسینؑ ان کا لاشہ مقتل سے اٹھا کر خیمہ میں لاتے ہیں اس وقت ماں کے جذبات اور آہ وزاری کو فضلی نے جن الفاظ میں نظم کیا ہے، وہ بے حد دردانگیز، رقت آمیز اور فطری ہیں:

اے لوگو! یہ اک پل میں بسا گھر مرا اُجڑا
یہ کیسی پھری موت کہ اب رائی دو ہائی
لاشے کے کنے بیٹھ کہا اے مرے نوشہ
تو مرگیا اور میرے تئیں موت نہ آئی

واقعہ نگاری میں بھی فضلی کو کمال حاصل ہے۔ جس وقت امام حسینؓ پیاسے شیر خوار علی اصغرؑ کو گود میں لے کر خیمہ کے باہر آتے ہیں اور بچہ کے لیے پانی کا سوال کرتے ہیں اس صورت حال کو فضلی نے الفاظ کا جو جامہ پہنایا ہے وہ واقعہ نگاری کی ایک اعلیٰ مثال ہے:

ماں اس کی کئی دنوں سے از بس کہ فاقہ کش ہے
سوکھا ہے دودھ اس کا بن دودھ اب یہ غش ہے
کچھ نہیں مرض اب اس کوں جو کچھ ہے سو عطش ہے
اس منھ چوانا پانی اب حجِ اکبری ہے

پیاسوں پہ منھ پیا سا اب کھول رہ گیا ہے
گردن ڈھلا دیا ہے دیدے پھرا دیا ہے
مرتا ہے کوئی دم میں ، دم اک رمق رہا ہے
جیو دان دو گے اس کوں یہ رحم گستری ہے

محمد شاہ کے تخت نشیں ہونے سے شعر و سخن کی محفلوں کو بڑی تقویت ملی۔ وہ خود بھی ایک اچھا شاعر تھا اور اس طرح کی محفلوں کے لیے وہ ذاتی دلچسپی بھی رکھتا تھا۔ اس کی سر پرستی میں شعر و شاعری کو کافی فروغ حاصل ہوا ،اور مرثیے کے لیے مزید کچھ راہ ہموار ہوئی۔ میر عبداللہ مسکین، علی قلی ندیم، میر ضاحکؔ اور محبؔ جیسے کہنہ مشق شاعروں نے اس جانب توجہ دی۔ خاص طور سے مسکینؔ اور محبؔ نے اردو مرثیے کو فنی اعتبار سے خاصا سنوارا۔ مسکین کو اس عہد کا سب سے نمایاں مرثیہ گو شاعر کہا جاتا ہے۔ ان کے مرثیوں کی خوبی، اندازِ بیان کی ندرت، واقعات کا تسلسل اور زبان

کی سادگی وروانی ہے۔ آلِ رسول صلی اللہ علیہ وسلم پر ڈھائے جانے والے مصائب کا ذکر جس انداز میں انھوں نے کیا ہے وہ ان کی فنی مہارت کا نتیجہ ہے:

یا نبیؐ جیسی تمھیں نبیوں میں سرداری ہے
سب کے خلوت سوں تمہارا سروپا بھاری ہے
ویسی ہی آل تمہاری کو دل آزادی ہے
سب سوں زیادہ انھیں پہ بیتی جفا کاری ہے

○

فاطمہؓ ہے تو بچاری کا وہ گھر لوٹا ہے
اوّلاً ظلم کا تارا اسی پر ٹوٹا ہے
کہتی ہے مرا نصیبا تو عجب پھوٹا ہے
باپ کے مرتے سوا مجھ پہ جفا کاری ہے

حضرت علی اصغر کی شہادت کا بیان قاری وسامع کو خون کے آنسو رلاتا ہے اور بے اختیار آہ وبکا کے لیے مجبور کرتا ہے:

روتے ہوئے اصغر کو لیا گود میں سرورؓ
مرتا ہوا اس قوم کو دکھلایا لے جاکر
پانی تو کہاں ملتا تھا غیر از دمِ خنجر
اک تیر جو مارا بچے پیاسے کے گلے پر
گردن سوں چلی دونوں طرف خون کی نالی

اس واسطے جو موانہ جانے اسے اما
ہاتھ اپنے سے اصغر کا لہو پونچھتا بابا
پیٹھ اس کی تھپکتا ہوا اور دیتا دلاسا
بچے کی طرف مصلحتاً سر کو ہلاتا
گھر لے چلا لیکن نہیں چھپی لعل کی لالی

اماں کے کلیجے کے اوپر برچھی سی چل گئی
جیوں گود لیا بچے کی گردن وہیں ڈھل گئی
دیکھا کہ بچہ مر گیا جان اس کی نکل گئی
یک بار جگر پھٹ گیا اور آتما جل گئی
جب تک ہو سکا سر کے اوپر خاک اڑا لی

محبؔ کا نام دلّی مرثیہ کی تاریخ میں خاصی اہمیت کا حامل ہے۔ وہ مسکینؔ کے ہم عصر تھے گو کہ عمر میں ان سے چھوٹے تھے۔ شعر و شاعری کا شوق انھیں بچپن سے تھا۔ آلِ رسول صلی اللہ علیہ وسلم سے والہانہ عقیدت نے ان کے شعری رجحان کو مرثیہ کی جانب مرکوز کر دیا۔ جدّت پسندی ان کی فطرت تھی۔ زندگی کا بیشتر حصہ انھوں نے نت نئے تجربات میں صرف کیا۔ موضوعات اور خیالات کے اعتبار سے اردو مرثیہ کو وسعت دی۔ مرثیہ نگاری کے مروجہ انداز کے علاوہ بھی انھوں نے بے شمار مرثیے لکھے۔ نئے الفاظ و تراکیب سے اردو مرثیہ کو مزیّن کیا:

موت نے کی عرض سرورِ ذوالجناح تیار ہے
سر کٹانے اب چلو رن میں تمہاری باری ہے
تب کہا شہ نے سکینہ سوئی یا ہشیار ہے
لاؤ مل لے بیکسو اب ہے جدائی کی گھڑی
ملنا ہے یہ آخری کر لے مجھ سے بین
کل روئے گی لاڈلی کر کے ہائے حسین

حضرت قاسمؑ کی شہادت اور اس سانحہ سے متعلق واقعات کو جس طرح محبؔ نے مختلف پہلوؤں سے اُبھار کر درد انگیز انداز میں نظم کیا ہے اس کی مثالیں دکنی مرثیوں میں تو ملتی ہیں لیکن دلّی میں محبؔ سے پہلے اتنے بہتر انداز میں کوئی دوسرا شاعر پیش نہیں کر سکا۔ محبؔ نے اس واقعہ کو اپنے عہد کی مروجہ مقامی رسموں کے سہارے بڑے حسن و خوبی کے ساتھ قلم بند کیا ہے:

غمگین ہو چڑھا بیاہنے یہ کس کا بنا ہے
نوبت بجی ماتم کی یہ کیوں سہرا کھلا ہے
یہ کیسا ہے دولہا کہ کفن سر پہ بندھا ہے
دولہن کے چلا گھر کو یا اب گور چلا ہے

موت مشاطہ ساتھ ہے لینے والی جان
قاسم اب دن بیاہ کے چلے ہیں قبرستان

دیکھو یہ عجب شادی ہے جو سارے براتی
جاتے ہیں چلے سر پہ اڑاتے ہوئے ماٹی
اور ساس بنے کی ہے کھڑی پیٹتی چھاتی
کہتی ہے بنا مرنے کو سرگشت چڑھا ہے

ہوتا گھر میں بیاہ کے غم بائے رسوم
اس دولہے کے کام میں ماتم کی ہے دھوم

جب قاسم نوشہ کی گئی رن پہ سواری
تھا وقت دھنگاتے وہیں موت پکاری
ہے ابن حسن آج ترے مرنے کی باری
جی لینے ترا شام کا لشکر یہ کھڑا ہے

لہو کے منہدی ہاتھ کو لگاؤ دولہے آج
اس جنگل میں سو رہو کفن کو ہو محتاج

اٹھارہویں صدی کے نصف آخر کا عہد مرثیوں کے لحاظ سے خاصا اہم ہے۔ ویسے بھی یہ دور اردو شاعری کا عہد زریں کہلاتا ہے۔ اس دور کے ممتاز شعرا میر، سودا نے اردو شاعری کی تاریخ میں اپنے قصیدوں، غزلوں اور مثنویوں کی بدولت جو لازوال شہرت حاصل کی وہ کسی تشریح یا تعارف کی محتاج نہیں ہے تاہم مرثیہ گوئی کے میدان میں بھی انھوں نے اپنے کو نمایاں رکھا اور اپنی صلاحیتوں سے

اس صنفِ سخن کو فنی بلندی عطا کی۔ لیکن دلّی کی سر زمین میں نہیں بلکہ اپنی عمر کے آخری حصے میں لکھنؤ پہنچ کر انھوں نے یہ کارہائے نمایاں انجام دیے۔ ان دونوں شعرا کی ذہنی نشو و نما اور تربیت دلّی کی مرہونِ منت ہے۔ مرثیوں کا اندازِ بیان اور لب و لہجہ وہی ہے جو دلّی کے مرثیوں سے مخصوص ہے۔ اس بنا پر ان کا شمار دلّی کے مرثیہ نگاروں میں کرنا زیادہ مناسب ہے۔

میر و سودا کے عہد تک مرثیہ اپنی طویل عمری کے باوجود وہ فنی اہمیت حاصل نہ کر سکا جو غزل، قصیدہ اور مثنوی کو حاصل ہو چکی تھی۔ عزاداری کے سبب اس کی قدر و منزلت تھی۔ سودا پہلے بڑے شاعر ہیں جنھوں نے فنِ مرثیہ گوئی کی جانب خصوصی توجہ دی۔ ڈاکٹر مسیح الزماں کے مطابق سودا نے بہتّر (۷۲) مرثیے اور بارہ سلام لکھے ہیں۔ غالباً یہ تعداد بارہ امام اور بہتّر (۷۲) شہدائے کربلا کی رعایت سے ہے۔ مرثیوں کی یہ کثیر تعداد اس بات کی دلیل ہے کہ سوداؔ کو آلِ رسول صلی اللہ علیہ وسلم سے بے پناہ عقیدت اور صنف مرثیہ گوئی سے خصوصی لگاؤ تھا۔ انھوں نے اپنے مرثیوں میں ہیئت اور موضوع دونوں میں امتزاج پیدا کیا اور نئی بندشیں و تراکیب استعمال کیں۔ سانحات کے مختلف پہلوؤں کو نئے روپ میں جذباتی تاثر کے ساتھ پیش کیا اور مرثیہ نگاری کو نئے تجربے سے روشناس کرایا۔ مرزا محمد رفیع سوداؔ نے نہ صرف اردو مرثیہ کی ساخت کو سنوارا بلکہ اس کے ادبی لہجے میں بھی نکھار پیدا کیا۔ ان کے مرثیوں کی ایک بڑی خوبی ان کے اندازِ بیان میں چھپی ہے جو روزمرہ کی زبان سے عبارت ہے:

کہا اساڑھ نے یوں چیت کے مہینے سے
تپش یہ پوچھ نبیؐ کے سرور سینے سے
کیا ہے بادیہ پیما فلک نے کینے سے
جسے نکال کے اس دھوپ میں مدینے سے

○

دیکھ کر صبح کو میں مضطرب الحال نسیم
پوچھا کیوں ڈھونڈتی ہے آج تو یہ ہفت اقلیم
تو نے مسلم کے سنے ہوویں گے دو تھے جو یتیم
ایک کا نام محمد تھا ، دوم ابراہیم!

سوؔدا کے یہاں موضوع کے اعتبار سے حضرت قاسم کی شادی زیادہ توجہ کا مرکز بنی ہے اور شادی کے احوال کو انھوں نے ہندوستانی رسم و رواج کے لباس میں منظوم کیا ہے:

کیا کروں شادیٔ قاسم کا میں احوال رقم
واسطے دیکھنے کے آرسی مصحف جس دم
بیاہ کی رات رکھا تخت پہ نوشہ نے قدم
گائے تقدیر و قضا نے یہ بدھاوے باہم
قاسما مرگ جوانانہ مبارک باشد
جلوۂ شمع بہ پروانہ مبارک باشد

○

آرائش اب اس بیاہ کی میں کیا کروں اظہار
کس طرح تھی وہ چشم خلائق میں نمودار
ہر زخمی کی واں گھات تھی اک تختہ گل زار
ہر لوتھ پہ چادر تھی گویا رشک چمن کا

○

جلوے کی رات اوروں کے گھر میں ہنس ہنس دلہن سنواریں ہیں
ناک سے نتھ ، ماتھے سے بنیا ، یاں رو رو کے اُتاریں ہیں
دولہا کے مکھ اوپر دیکھو سبھی لہو کی دھاریں ہیں
جوں کفنی کر چاک گریباں خلعت بر میں پنہائی ہے

اس ضمن میں یوں تو سارے ہی واقعات بڑے دردناک ہیں مگر معصوم علی

اصغر کی شہادت انتہائی المناک ہے۔ اس سانحہ کے بعد ماں کی لمحہ بہ لمحہ بدلتی ہوئی کیفیات کو سودا نے بڑے موثر اور جذباتی انداز میں پیش کیا ہے:

بانہہ سرہانے شام سے اس کے رکھتی تھی میں صبح تلک
اس خطرے سے شاید گردن تکیے پر سے جائے ڈھلک
یوں نہ ہوا سونے میں اس کے میری پلک سے لاگے پلک
ہے ہے درد ادائے دریغاں سو بچا یوں مر گئے لو
یاد آوے گا کُرتا اُس کا جب کچھ بیٹھ کے سیوں گی
خاطر میں لا پیاس میں اس کی گھونٹ لہو کے پیوں گی
جلتی رہوں گی غم سے نس دن اب تک میں جیوں گی
ہے ہے درد ادائے دریغاں داغ جگر پر دھر گے لو

اُس عہد کے مرثیہ نگاروں میں سودا کے بعد میر کا شمار ہوتا ہے۔ میر یوں تو غزل کے میدان میں اپنا کوئی ثانی نہیں رکھتے لیکن فنِ مرثیہ گوئی میں غالباً وہ اپنی توجہ مرکوز نہیں کر سکے۔ اُن کے مرثیوں میں وہ تاثیر بھی نہیں جو ان کی غزلوں میں ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ ذات کے غم کو کائنات کا غم تو دے سکے مگر کائناتی غم کو ذاتی غم نہ بنا سکے۔ ان کے کلیات میں چونتیس مرثیے اور پانچ سلام ملتے ہیں۔ ہیئت اور موضوع کا تنوع ان کے مرثیوں میں بھی خاصا ہے۔ کربلا کے کئی مناظر کو انھوں نے بار بار نظم کیا ہے اور ہر بار ایک نئے انداز میں پیش کیا ہے۔ میر نے اپنے مرثیوں میں امام حسینؓ کی شہادت اور حضرت قاسم کی شادی کا ذکر وضاحت کے ساتھ کیا ہے:

سنو یہ قصہ جانکاہِ کربلائے حسینؓ
رکھو ادھر کو بھی ٹک گوش از برائے حسینؓ
جہاں سے واسطے اُمت کے جی سے جائے حسینؓ
ہزار حیف کہ اُمت نہ ہو فدائے حسینؓ

فلک تونے عجب چوپڑ بچھائی
سمجھ میں چال تیری کچھ نہ آئی
امامِ دین نے جاں بازی لگائی
موا لیکن نہ اپنے جی کو ہارا

○

کہا ایک نے برگزیدہ ہے یہ
محمدؐ کا نور دو دیدہ ہے یہ
ہوا کیا جو آفت رسیدہ ہے یہ
علیؓ کا ہے یہ فرزند خود ہے امام

○

نہیں بھائی بھتیجوں کا ٹھکانا
میسّر سب کو آیا جی سے جانا
کسو کا تن ہے تیروں کا نشانا
کسو کا سر ہوا ہے چار پارا

○

ایک کہے تھی نوشہ قاسم کیا بیاہ رچایا تھا
کیا ساعت تھی نحس وہ جس میں بیاہنے کو تو آیا تھا
لگ گئی چپ ایکی ایکا اتنی ہی کیا لایا تھا
منھ بولے ہے اب تک تیرے ہاتھ کی مہندی لگائی ہوئی

میرؔ و سوداؔ کے بعد میر حسنؔ، قائمؔ، مصحفیؔ، جرأتؔ، افسوسؔ اور حیدریؔ کے نام آتے ہیں جنھوں نے فن مرثیہ گوئی کی روایات کو برقرار تو رکھا لیکن اس میں کوئی فنی اضافے نہیں کیے۔ ان ممتاز شعرا کے ذکر کے ساتھ ہی دلّی کے مرثیہ نگاروں کا دور تمام ہوا۔ اس دور کا اختتام دلّی کی ادبی فضا کا مرثیہ ہے۔ وہاں کی بزم آرائیاں رو

بہ زوال ہوتی گئیں اور لکھنؤ مرکزِ شعر و سخن بنتا گیا، جہاں مرثیہ کو شاہی سرپرستی میں خصوصی توجہ ملی۔ اس طرح لکھنوی مرثیہ نگاری کا وہ دور شروع ہوا جس نے فنِ مرثیہ گوئی کو معراجِ کمال پر پہنچایا اور مذکورہ دو ادوار کے مقابلے میں بہترین دور کہلائے جانے کا مستحق ہوا۔ دلّی عہد کا تقابل نہ تو دکنی دور سے کیا جانا مناسب ہے اور نہ لکھنوی عہد سے۔ دلّی نے مرثیے دکن کی تقلید میں کہے لیکن انھوں نے مرثیہ کو نہ تو ویسا مرتبہ دیا اور نہ ان مرثیوں سے استفادہ کیا، بلکہ مرثیہ نگاری میں اپنے ہی طرز و مزاج کو مقدم رکھا۔ اس طرح دہلوی دور نے فنِ مرثیہ گوئی کو زندہ تو رکھا لیکن اسے زندگی کا فن نہیں بخشا۔

حواشی:

۱ : مرثیہ از آدمؑ تا ایں دم، عظیم امروہوی، 'آج کل' نئی دہلی، ستمبر ۱۹۸۲ء، ص ۶

۲ : میر انیس بحیثیت رزمیہ شاعر، ڈاکٹر اکبر حیدری، ص ۴۴۵۔

۳ : لکھنؤ کا دبستانِ شاعری، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، ص ۶۶۹

۴ : اردو میں مرثیہ کی تاریخ، ادبی حیثیت، قاسم شبیر نقوی نصیر آبادی، 'شاعر' آگرہ، جولائی ۱۹۴۷ء، ص ۶

۵ : میر انیس بحیثیت رزمیہ شاعر، ڈاکٹر اکبر حیدری، ص ۴۴۵۔

۶ : موازنۂ انیس و دبیر، علامہ شبلی نعمانی، مرتبہ فضل امام، ص ۲۲۔

۷ : میر انیس بحیثیت رزمیہ شاعر، ڈاکٹر اکبر حیدری، ص ۴۴۹۔

۸ : دبستانِ عشق کی مرثیہ گوئی، ڈاکٹر جعفر رضا، ص ۱۹۔

۹ : اردو مرثیہ، سفارش حسین رضوی، ص ۱۴-۱۵۔

۱۰: تحقیقی مطالعۂ انیس، ظہیر احمد صدیقی، ص ۹۔

۱۱ : انیسیات، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۰۸۔

۱۲ : ادبی مطالعے، ڈاکٹر راج بہادر گوڑ، ص ۱۰۴۔

۱۳ : اردو مرثیے کی روایت، ڈاکٹر مسیح الزماں، ص ۱۴۔

۱۴ : ایضاً، ص ۲۰۔

۱۵ : اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا، ڈاکٹر اکبر حیدری کشمیری، ص ۶۹۔

۱۶ : اردو مرثیے کی روایت، ڈاکٹر مسیح الزماں، ص ۱۴۔

۱۷ : مراثی انیس میں ڈرامائی عناصر، شارب ردولوی، ص ۲۴۔

۱۸ : میر انیس بحیثیت رزمیہ شاعر، ڈاکٹر اکبر حیدری، ص ۴۵۸۔

۱۹ : اصول انتقاد ادبیات، سید عابد علی عابد، ص ۲۴۶۔

۲۰ : مرزا سلامت علی دبیر حیات اور کارنامے، ڈاکٹر مرزا محمد زماں آرزو، ص ۲۰۸

۲۱ : مراثی انیس میں ڈرامائی عناصر، شارب ردولوی، ص ۲۵۔

۲۲ : ''یوسف عادل شاہ نے ایران کے بادشاہ اسماعیل صفوی کی طرح ذی الحجہ ۹۱۰ ھ میں بیجاپور کی مسجد ارگ میں خطبہ اثنا عشری پڑھوایا اور شیعت کو سرکاری مذہب قرار دیا......علی عادل شاہ شاہی کے زمانے میں عزاداری کو عروج حاصل ہوا۔ خود بادشاہ مجالس عزا کے لیے مرثیے کہا کرتا۔''
ہسٹری آف بیجاپور، ڈی۔ سی۔ ورما۔ جلد چہارم، ص ۵۲-۵۳۔

۲۳ : اردو میں مرثیہ گوئی اور اس کے اثرات، سعید احمد اکبر آبادی، 'شاعر' آگرہ، مارچ اپریل ۱۹۳۹ء، ص ۱۲۔

۲۴ : اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا، ڈاکٹر اکبر حیدری کشمیری، ص ۷۱۔

۲۵ : تاریخ اقلیم ادب (پہلا حصہ) محمد انصار اللہ، ص ۱۳۴۔

۲۶ : چند دکنی مرثیہ گو، نصیر الدین ہاشمی (ادبی دنیا، جنوری ۱۹۳۱ء) ص ۳۳۔

۲۷ : اردو مرثیے کی روایت، ڈاکٹر مسیح الزماں، ص ۲۷۔

۲۸ : اردو مرثیے کی روایت، ڈاکٹر مسیح الزماں، ص ۷۶۔

۲۹ : چند دکنی مرثیہ گو، نصیر الدین ہاشمی (ادبی دنیا، فروری ۱۹۳۱ء) ص ۱۰۰۔

۳۰ : ایضاً، ص ۱۰۲۔

OOO

مصنف کا تعارف

نام	:	محمد صغیر بیگ افراہیم
قلمی نام	:	صغیر افراہیم
تاریخِ پیدائش	:	۱۲ر جولائی ۱۹۵۳ء، اناؤ (اتر پردیش)
تعلیم	:	ہائی اسکول، ڈی وی ڈی ٹی کے انٹر کالج، اناؤ، ۱۹۷۳ء
		انٹر میڈیٹ، گورنمنٹ انٹر کالج، اناؤ، ۱۹۷۵ء
		بی اے (آنرس)، ۱۹۷۸ء، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ
		ایم اے (اردو) گولڈ میڈلسٹ ۱۹۸۰ء ایضاً
		پی ایچ۔ڈی (اردو)، ۱۹۸۶ء ایضاً

ملازمت:

آر۔اے	:	۱۹۸۹ء، ویمنس کالج، اے ایم یو، علی گڑھ
سینئر لیکچرر	:	۱۹۹۴ء ایضاً
ریڈر	:	۱۹۹۷ء، شعبۂ اردو، اے ایم یو، علی گڑھ
پروفیسر	:	۲۰۰۵ء ایضاً

بنیادی رکنیت:

: البرکات پبلک اسکول، علی گڑھ

جمہوریت بچاؤ مورچہ، ″

جنوادی لیکھک سنگھ، ″

کاروانِ ادب، ″

آذر ادبی اکیڈمی، ″

ویژن ادبی سوسائٹی، ″

مناصب:

(۱) جوائنٹ سکریٹری، جنرل ایجوکیشن سوسائٹی، اے ایم یو، علی گڑھ۔ ۱۹۷۸ء

(۲) سکریٹری، جنرل ایجوکیشن سوسائٹی، اے ایم یو، علی گڑھ۔ ۱۹۷۹ء

(۳) مدیر، ''رفتار'' (شعبۂ اردو، اے ایم یو) ۱۹۹۳ء تا ۱۹۹۶ء

(۴) مدیر، آرٹس فیکلٹی جنرل (ے) ۲۰۰۵ء تا ۲۰۱۰ء

(۵) پروگرام آفیسر، این ایس ایس۔ اے ایم یو، علی گڑھ۔ ۱۹۹۶ء

(۶) ممبر، فیکلٹی آف آرٹس کمیٹی، بحیثیت لیکچرر۔ ۱۹۹۵ء و ۱۹۹۶ء

(۷) ایضاً ریڈر۔ ۱۹۹۸ء و ۱۹۹۹ء

(۸) ایضاً پروفیسر ۲۰۱۱ء ۲۰۱۳ء

(۹) کورس کوآرڈی نیٹر (فیکلٹی آف آرٹس، میڈیکل اور انجینئرنگ) یو جی سی اکیڈمک اسٹاف کالج، اے ایم یو۔ ۱۹۹۹ء تا حال

(۱۰) چیف اسکروٹنائزر، شعبۂ اردو، اے ایم یو، ۲۰۰۰ء تا ۲۰۰۲ء

(۱۱) اسسٹنٹ سپرنٹنڈنٹ آف اگزامس (فیکلٹی آف آرٹس) ۱۹۹۷ء تا ۲۰۰۶ء

(۱۲) سپرنٹنڈنٹ آف اگزامس (فیکلٹی آف آرٹس) ۲۰۰۷ء تا ۲۰۰۹ء

(۱۳) پرووسٹ، سرضیاء الدین ہال۔ اے ایم یو۔ ۲۰۰۲ء۔ ۲۰۰۳ء

وظائف:

(۱) یوپی اردو اکیڈمی اسکالرشپ۔ ۱۹۷۵ء۔ ۱۹۷۸ء

(۲) جے آر ایف۔ یو جی سی۔ ۱۹۸۱ء۔ ۱۹۸۳ء

(۳) ایس آر ایف۔ یو جی سی۔ ۱۹۸۳ء۔ ۱۹۸۵ء

(۴) ریسرچ ایسوسی ایٹ، یو جی سی۔ ۱۹۸۹ء۔ ۱۹۹۳ء

اعزازات و انعامات:

(۱) ایم اے اردو گولڈ میڈل۔ ۱۹۸۰ء

(۲) ایم اے، امتحانات میں اول پوزیشن کے لیے شبلی اوارڈ (شکاگو یونیورسٹی، امریکہ)

(۳) خصوصی انعام برائے مضمون ''سائنس اور اسلام'' تہذیب الاخلاق، جنوری ۱۹۸۸ء۔

(۴) دو خصوصی انعامات برائے ترجمہ ''کائنات تخلیق اور زندگی'' اور ''لیزر سرجری'' بذریعہ تھرڈ ورلڈ اکیڈمی آف سائنس اور سینٹر فار پرموشن آف سائنس۔ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔ ۱۹۸۹ء۔

(۵) اتر پردیش اردو اکیڈمی، لکھنؤ ''پریم چند — ایک نقیب'' ۱۹۸۷ء

(۶) ایضاً ''اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل'' ۱۹۹۲ء (پی ایچ ڈی تھیس)

(۷) ایضاً ''نثری داستانوں کا سفر'' ۱۹۹۶ء

(۸) ایضاً ''اردو کا افسانوی ادب'' ۲۰۱۱ء

(۹) اول انعام ''مقالہ اقبال شناسی'' آفتاب ہال لٹریری اینڈ کلچرل سوسائٹی، اے ایم یو، علی گڑھ ۱۹۷۶-۱۹۷۷ء

(۱۰) اول انعام ''اردو مباحثاتی مقابلہ'' سر سید ہال، لٹریری اینڈ کلچرل سوسائٹی، اے ایم یو، علی گڑھ۔ ۱۹۷۶-۱۹۷۷ء

(۱۱) اول انعام، اردو مضمون نویسی مقابلہ، یونیورسٹی لٹریری کلب، اے ایم یو علی گڑھ۔ ۱۹۷۷-۱۹۷۸ء

(۱۲) اول انعام، اردو مضمون نویسی مقابلہ، اے ایم یو اسٹوڈینٹس یونین، علی گڑھ ۱۹۷۹-۱۹۸۰ء

(۱۳) اول انعام ''اردو مباحثاتی مقابلہ'' اسٹوڈینٹس یونین، اے ایم یو، علی گڑھ۔ ۱۹۷۹-۱۹۸۰ء

ریڈیو و ٹی وی پروگرامس:

(۱) آل انڈیا ریڈیو دہلی اور آگرہ کی بیرونی نشریات کے مندرجہ ذیل پروگراموں میں شرکت کی۔

☆ آؤ غور کریں ☆ نئی نسل نئی روشنی

☆ ادبی نشست ☆ آئینہ ☆ انجمن

(۲) آل انڈیا ریڈیو دہلی اور آگرہ کے لیے متعدد تنقیدی مضامین، انشایئے اور مختصر افسانے تحریر کیے۔

(۳) دور درشن دہلی، لکھنؤ اور ای ٹی وی کے متعدد پروگراموں میں شرکت کی۔

مطبوعہ تصانیف:

(۱) کتابیں:

ا۔ پریم چند — ایک نقیب۔		۱۹۸۷ء
	ہندی ایڈیشن	۱۹۹۲ء
	ترمیم شدہ ایڈیشن (اردو)	۱۹۹۹ء
۲۔ یگ پرورتک — پریم چند		۲۰۰۹ء
۳۔ اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل		۱۹۹۱ء
	ترمیم شدہ ایڈیشن	۲۰۰۹ء
۴۔ نثری داستانوں کا سفر		۱۹۹۵ء
	ترمیم شدہ ایڈیشن	۲۰۱۱ء
۵۔ اُردو فکشن: تنقید اور تجزیہ		۲۰۰۳ء
۶۔ اُردو کا افسانوی ادب (تحقیقی اور تنقیدی مضامین)		۲۰۱۰ء
۷۔ افسانوی ادب کی نئی قرأت		۲۰۱۱ء
۸۔ اُردو شاعری: تنقید و تجزیہ		۲۰۱۳ء

(II)ترتیب و تدوین:

۱۔سارک ممالک میں افسانہ، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ		۲۰۰۵ء
۲۔متن کی قرأت	ایضاً	۲۰۰۷ء
۳۔قرۃ العین حیدر نمبر	ایضاً	۲۰۰۸ء
۴۔سعادت حسن منٹو (ایک صدی بعد)	ایضاً	۲۰۱۳ء
۵۔ممتاز شعرا (فیکلٹی آف آرٹس)	ایضاً	زیر طبع

(III)مضامین 150 (ملک اور بیرونِ ملک کے رسائل میں)

(IV) (سائنس: ترجمہ/ مضامین)

۱۔ ایٹم	تہذیب الاخلاق، علی گڑھ	دسمبر ۱۹۸۶ء
۲۔ کائنات	ایضاً	مارچ ۱۹۸۷ء
۳۔ ہندوستان میں سائنس کی ترقی اور مسلمان	ایضاً	جون ۱۹۸۷ء
۴۔ نوبل انعام	ایضاً	اگست ۱۹۸۷ء
۵۔ لیزر سرجری	ایضاً	نومبر ۱۹۸۷ء
۶۔ سائنس اور اسلام	ایضاً	جنوری ۱۹۸۸ء
۷۔ ہندوستانی سیارچوں کی تاریخ	ایضاً	اپریل ۱۹۸۸ء
۸۔ سُپر کنڈکٹرس	ایضاً	نومبر ۱۹۸۸ء

پروفیسر شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۲

رابطہ: 09358257696، 0571-270195

e-mail: s.afraheim@yahoo.in

seemasaghir@gmail.com

مصنف کی دوسری کتابیں

پریم چند ------- ایک نقیب	....	۱۹۸۷ء
اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل	....	۱۹۹۱ء
نثری داستانوں کا سفر	....	۱۹۹۵ء
اردو فکشن: تنقید اور تجزیہ	....	۲۰۰۳ء
یگ پرورتک - پریم چند (ہندی)	....	۲۰۰۹ء
اردو کا افسانوی ادب	....	۲۰۱۰ء
افسانوی ادب کی نئی قرأت	....	۲۰۱۱ء

ISBN : 978-81-924865-2-9